

مشاعر الحبيب

في الفنّ العالمي

الدكتور عادل الألويسي



مَسَاهِدُ الْحُبِّ

فِي الْفَنِّ الْعَالَمِيِّ

عرض لأهم الأعمال في الرسم العالمي
وما تتضمنه من موضوعات الحب والعاطفة

الدكتور عادل الألوسي
أستاذ الأدب العربي
جامعة بغداد

الطبعة الأولى
١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة

ت: ٢٧٥٢٩٨٤ - فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

www.darelfikrelarabi.com
INFO@darelfikrelarabi.com

٧٤١, ٩٢	عادل الآلوسى.
عام ش	مشاهد الحب فى الفن العالمى: عرض لأهم الأعمال فى الرسم العالمى وما تتضمنه من موضوعات الحب والعاطفة/ عادل الآلوسى. - القاهرة: دار الفكر العربى، ٢٠٠١.
	١٢٠ ص: مص، ٢٤ سم.
	بيلوجرافية: ص ١١٥ - ١١٨ .
	تدمك: ٥ - ١٤٥٢ - ١٠ - ٩٧٧.
	١ - الرسم - تاريخ. ٢ - اللوحات الفنية.
	٣ - الرسومات. ٤ - الرسامون. أ - العنوان.

تصميم وإخراج فنى

الأستاذ/ محيى الدين فتحى الشلوى



بِسْمِ اللَّهِ
الرَّحْمَنِ
الرَّحِيمِ

﴿هو الذي يصوركم في الأرحام
كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز
الحكيم﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

[آل عمران: ٦]

الإهداء

إلى ...

سرب الطيور المهاجرة إلى ملكوت السماء

أولاد أخى وأخواتى

محمود، ومحمد، وحارث

وإلى ...

النجمة التى هوت، ورحلت من غير ما نظرة أو قبلة

فى وداع.

ابنة أختى .. رباب

سقى ثراكم الدمع هتاناً، واشتياقاً

حتى يحين اللقاء.



الصفحة

الموضوع

٥	الإهداء
٧	مقدمة
١٣	مدخل
	الفصل الأول
١٥	الحب والفن
١٨	الحب والفن (عصور ما قبل التاريخ)
٢٢	الحب والحضارة
٢٣	الحب والجمال
٢٧	الفن والجمال
٢٨	الحب والإبداع
٢٩	الحب والفن عند العرب
٣٠	فلسفة الجمال عند العرب
٣٦	فن الرسم والمخيلة

الفصل الثانى

عصر النهضة

٣٧

٣٧

الحب فى عصر النهضة

٤٠

رافائيل

٤٣

بوتشلى وانتصار الربيع (١٤٤٥ - ١٥١٠)

٤٦

ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩)

٤٩

مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤)

الفصل الثالث

القرن السابع عشر

٥٥

٥٥

رامبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩)

الفصل الرابع

القرن الثامن عشر

٥٧

٥٨

دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥ م)

الفصل الخامس

القرن التاسع عشر

٦٥

٦٧

٦٩

فان جوخ

بول جوجان



٧٣

الفصل السادس

الرومانسية

٧٩

الفصل السابع

مدخل إلى القرن العشرين

٧٩

التأثيرية والانطباعية

٨٠

مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦)

٨٠

رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩ م)

٨٣

التعبيرية

الفصل الثامن

٨٧

القرن العشرون

٨٧

المذاهب الحديثة: السريالية والدادائية والتكعيبية والرمزية

٨٨

النزعة الدادائية

٨٨

السريالية والمذاهب الحديثة الأخرى

٩٢

بابلو بيكاسو

٩٥

سلفادور دالي

الفصل التاسع

١٠١

الشرق

١٠٢

الإسلام والفن

مشاهد الحب في الفن العربي الإسلامي

١٠٨	الشرق والإسلام
١١٥	المصادر والمراجع
١١٥	أولا - المصادر الحديثة والمترجمة
١١٦	ثانيا - مصادر التراث
١١٦	ثالثا - مصادر مضافة
١١٧	رابعا - مصادر أجنبية

مقدمة



إن فى العالم طرفين متباعدين من حيث النظرة إلى الوجود؛ طرف منهما يتمثل فى الشرق، ويتمثل الآخر فى الغرب . .

أما الشرق فطابعه الأصيل هو النظر إلى الوجود ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلى حيث الجوهر الباطن وحيث تمزج الطبيعة بروحه وإحساسه مزجاً، ويلتحم بالأشياء كأنه فى وحدة مع الوجود، فهو فى حضرة الجمال زاهد متصوف أو خاشع متبتل .

أما الغرب فطابعه هو النظر إلى الوجود بعقل منطق محلل، مشاهد ومتابع، يتحسس بالطبيعة، ولكن يحسب حساب قوانينها، ويستدل ويستنتج .

ومن هنا كان الفنان الغربى مختلفاً عن الفنان الشرقى فى أوجه متعددة، فالشرقى حساس يذوب بالجمال ويسعى إليه هدفاً لذاته، والغربى يعجب بالجمال وينقده ويحلله موضوعاً لعمله .

لكن فنان الغرب التقى بفنان الشرق على مر العصور وتحاورا وتأثر الواحد بالآخر، وأنتجا، أحياناً، روائع تكاد تكون مشتركة، ينظران بالنظرة الإنسانية التى تجمعهما إذ يتوحد فيهما العقل والروح والمنطق معا .

والانتقال، على هذا الأساس، من الغرب إلى الشرق لن تكون صعبة، ما دما نبحر فى عالم الفن الواسع الذى ليس له ضفاف، حيث تختلط الأفكار والألوان، رغم أن أرواحنا ستبقى معلقة أبداً، وعيوننا مسمرة على ثنائيات نغمة اللون المشع على قباب مساجدنا، والمشربيات التى كعناقيد الذهب المدلاة على حوائط بيوتنا، والإيقاع المتناغم الآتى إلينا من ثنايا ورق الورد والحناء وديب أغصان البساتين الغافية على أكتاف أنهرنا وجداولنا، والحنين الدافق النابع من عيون أمهاتنا، وهمس وديب الحياة فى ليالى الصيف على سطوح منازلنا، وأهلنا والأقربين إلينا . . وشواهد الذكريات المعلقة على أبوابنا . .

رموز صورها الفنان العربى ، وأبدع تصويرها بالرسم ، والزخرفة والخط . .
مثلما أبدعها فى التجويد ، وقراءة المقام ، والغناء ، والشعر والكتابة .

ومع كل هذا ، فلنا حديث عن الفن فى الغرب كيف نشأ وتطور وما علاقة
الفن بالحب ، وما علاقة الفن بالجمال ، وسيكون بحثنا فى هذا الكتاب الصغير بحثا
غير أكاديمى فيه من الخواطر أكثر مما فيه من العلم وفيه من الخيال نصيب ، وفيه من
الاجتهاد أكثر مما فيه من رأى الثابت الذى لا يقبل الجدل ، وهو بحث أزعم أنه
فى بابيه جديد ، فلم يكتب ، بظنى ، عن مشاهد الحب فى الفن كتاب ، لكن أكثر
من كاتب ، تناول الموضوع عرضا ، وهو إلى ذلك طريق آل أن يسلكه الشباب لأن
له أكثر من باب يطرق ، وهو حقل تسكن إليه النفس ، وواحة يغسل من مائها
المتعب من الأسفار . هو حقل الفن إذن ، وحقل الجمال ، ولقد صارت تشتاق
أرواحنا لشيء من الهرب إلى حيث تخذل الأرواح .

هو الفن الموحد للوجود ، بكل ما فيه ومن فيه ، توحيدا اهتدى إليه بلمسة
وجدانية مباشرة غمست كل شيء فى خضم واحد ، تطفو عليه الحياة آنا بعد آن ،
ثم تختفى ، وقد تعاود الظهور ، لتختفى مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، إذن فلا
تسأل المبدع من أين أتيت بكل هذا الجمال ؟ ، وكيف صنعته ؟ ، وما برهانك عليه ؟ ،
وأين الحجة والدليل ؟ لا برهان عنده ولا حجة ولا دليل ، إذ ليس الجمال صنعا بل
عطاء ؛ وهل تسأل المفتون بجمال البحر وروعة الشفق ولألاء النجوم : أين
برهانك ؟ . . !

البرهان هو الجميل ، خالق الجمال وحده . . الله الذى لا إله إلا هو ، الذى
ندركه وحده ، الله الذى لا إله إلا هو ، الذى ندركه بوجدانية الوجود ، والبصيرة لا
بالبصر ، لا بقياس الفكر بل بخفة الوجدان الذى نتطلع إلى جماله فى كل وقت
وكل زمان ، منشئ الحياة ومخرج الأحياء . . الجميل العظيم اللطيف المتعالى ، يحيط
نوره بالأرض والسماء وما عليهما وفيهما من خلائق ارتبطت كلها بأواصر حبه .

هو خالق الناسلة فى المرأة ، وصانع النطفة فى الرجل ، وواهب الحياة للجنين
فى بطن أمه ، تهدده فلا يبكى ، وتغذيه وهو فى الرحم ، واهب الأنفاس ومحرك
العباد ، إذا ما خرج الوليد من بطن أمه ، فرجت شفثه لينطق باسمه .

هو الله ، واهب الحياة ، وخالق الحسن ، ومفجر الحب ، ومصور الجمال . .

د . عادل الألوسى



هنا



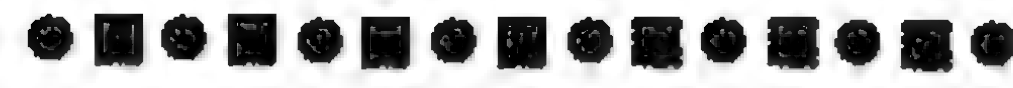
تساءل ويت: أيهما أقدم؛ اللوفر أم صور الحب الذي احتواها؟ هل كان ميل أول امرأة للحب في التاريخ جاء لأسباب لا تدركها فأدركها الفنان؛ حتى صاغ أول «حواء» له صياغة جسدية صريحة وهل عبرت تلك «الصياغات» المبكرة عن عصرها بأمانة تامة؟

أسئلة كثيرة أجاب على بعضها علماء الآثار، وأجاب على بعضها الآخر علماء الأنثروبولوجيا، وعلى بعضها الآخر علماء الاجتماع، وعلماء النفس، وربما أكثرهم قد أخفقوا فيما يتصور الباحثون، الفنانون هم وحدهم الذين أجابوا على الأسئلة كلها إجابات صحيحة.



الفصل الأول

الحب والفن



علاقة الفن بالحب والرغبة قديمة قدم الفن نفسه وهو موضوع - فيما أرى - غير جديد، لكن آفاقاً جديدة تفرض علينا أن نسهم فيه؛ لأنه موضوع صارت تهتم به المجتمعات المتطورة ويساهم في دراسته أكثر النقاد والدارسين.

ولقد أراد الكتاب في مجتمعنا العربي أن يتناولوا هذا الموضوع، فمنهم من أحجم وتردد وفهم من توارت أفكاره خلف أستار كثيفة من المواربة اللفظية، ومنهم من التجأ إلى التعميمات البعيدة عن الموقف الواضح، مع أن الحب والرغبة، كلاهما طبيعتان متأصلتان بالإنسان خلقهما الله وجعلهما من نشأته وتكوينه، تتصل وتختلط وتتمازج وتتفاعل مع روحه ونفسه وجسده وينعكس ذلك كله على مظهره وسلوكه.

في الجنس ترجع المشكلة إلى أساس فيسيولوجي خالص، شيء ليس للإنسان به مشيئة ذاتية، لكنه هو وذاتيته شيء واحد؛ ولأن الجنس جزء من الإنسان تنافى بعض منه معه فقد تزامن وجوداً والتصاقاً بحضارة الإنسان باعتباره مصدراً وعاملاً أساسياً في الخلق والإبداع وسبباً مهماً في ظهور الفنون.

ودراسة الحب وعلاقته بالفن هي في الواقع دراسة في العادات وفي التقاليد والأعراف البشرية في مختلف المجتمعات، فمن خلال تلك التقاليد سنقف عند جزئية مهمة، وهي النظرة إلى المرأة ودورها في الإبداع، باعتبارها مصدر إلهام للفنانين والشعراء والمفكرين.

وفى حقل الرسم لعبت المرأة دور الريادة فى إنتاج أروع وأعظم الأعمال الفنية التى تدين للجمال - جمال المرأة - بأسباب ظهورها وانتشارها وخلودها .

ولعل الكثيرين من الدارسين الاجتماعيين ، وعلماء النفس يؤيد القول بأن الفن يظل فنا راقيا إذا استطاع أن يعرض مشاهد الحب والعاطفة بقصد الوصول إلى غاية فنية وهدف نبيل لا بقصد الابتذال ، وهذا ما ينطبق على الكثير من الآثار الفنية . فمثلا ثار الناس والنقاد فى الغرب على أعمال مثل رواية «مدام بوفارى» لفلوبير ، و«ازدهار الشر» لبودلير ، و«الأرض» لإميل زولا ، و«ليدى تشاترلى» للورانس ، و«لوليتا» لنا بوكوف ، و«مدار السرطان» لهنرى ميلر ، فقد ثار الناس والنقاد فى الغرب أيضاً على لوحة المنحوس «حمام شرقى» ، ولوحة مانيه «غذاء على العشب» وعلى كثير من لوحات «لوتريك» لراقصات مونمارتر ، ولوحة سيزان «المستحمات» وغيرها .

لقد اعتبرت تلك الأعمال ، فى حينها ، خروجاً عن المألوف وصرخة فى وجه التقاليد ، بينما اعتبرها الفنانون عملاً مبدعاً وتعبيراً صادقاً للتقاليد ، لا لأنها - بحسب أولئك الفنانين - ضرباً من المجون الفنى ، بل لأنها حالة إنسانية قائمة وبذلك يقول بودلير : «إن مشعوذى العاطفة ، إجمالاً ، فنانون فاشلون ولو كانوا غير ذلك ، لعملوا فى ميدان آخر غير ميدان العاطفة» .

وهكذا تلعب المرأة دوراً أساسياً فى حياة الفنانين لأسباب عديدة ، منها أن المرأة هى أفضل موضوع فنى يستهوى الرجل ويستهوى المرأة أيضاً ؛ ولأنه موضوع يستقطب جملة من الأمور ، منها الحب والحياة والديمومة والخصب والعطاء ، والعاطفة كذلك ؛ ولأن المرأة هى الأم وهى الأخت والزوجة والصديقة والابنة والحبيبة ، وهى ، إذن ، فى كل أحوالها ، الملهمه دائماً وأبداً لكل مبدع فى كل حقل .

وبينما كان الفنانون الإيطاليون يرسمون الصور الدينية على جدران كنائسهم ، فضل الفنانون الهولنديون والفلامنكيون رسم مناظر الحياة اليومية العامة ، ورسم صور الأشخاص ، ولم يكن فارمر يستثنى من هذا ، فكل صورة من صورته كانت مشهداً من مشاهد الحياة اليومية العادية .

أولع فارمر برسم الأشخاص مع آلاتهم الموسيقية وله صورتان لنساء يعزفن على العود وأخرى لفتاة شابة صغيرة مع قيناتها، وفي متحف الصور الأهلى فى ليدن توجد لوحتان شهيرتان لنساء يعزفن على آلة تشبه البيانو، ونساء جميلات يكتبن الخطابات ويتحلين باللالئ أو يعملن فى مطابخهن، ومن أشهر أعماله: «بائعة الحليب».



لقد أحب فارمر المرأة، وأظهرها عاملة ومنتجة وفنانة، ويبدو أن الفنان لم يكن يميل إلى مشاهد الحب الصريحة، وربما يعود ذلك إلى أنه عاش مع زوجته وأطفاله حياة اتسمت بالاستقرار العاطفى، كما يذكر مؤرخو حياته. لقد أنجب فارمر أحد عشر طفلا، غير أنه لم ينتج أكثر من أربعين لوحة.

الكاتب المصرى مع زوجته فى مشهد من مشاهد الحب
الفن المصرى القديم

الحب والفن: عصور ما قبل التاريخ:

عرف الإنسان من حجم عظام الجمجمة وليس من الأسنان كما كان يظن بعض العلماء. ووجد أن الكائن الذي تطور عنه الإنسان كان حجم مخه حوالى (٥٠٠) سم، أما حجم مخ الإنسان فيبدأ من (٦٧٠) سم. وقد عثر على جماجم بشرية عمرها ملايين السنين، وكان هناك نوع من الإنسان عاش على هذه الأرض منذ (١٥٠,٠٠٠) عام يسمى بإنسان النياتردال Neanderthal يختلف قليلا عن إنساننا الذى نعرفه والذي يسمى علميا بـ Homosapiens، وكان هذا الإنسان القديم يمارس بعض العادات مثل دفن الموتى.

واستنتج بعض العلماء من هذا أن الإنسان القديم كان يؤمن بحياة أخرى بعد الموت، ولكن هناك حيوانات تدفن موتاهها، فهل معنى ذلك أن هذه الحيوانات تؤمن بحياة أخرى؟ هذه افتراضات وصفها علماء الأركيولوجيا والأنثربولوجيا، قد لا تتصل ببحثنا كثيرا إنما ما يتصل بهذا البحث هو دور المرأة فى حياة الرجل فى تلك العصور الموعلة فى القدم.

لقد وضع إنسان النياتردال رءوس الدببة فى مكان بارز من الكهف، وكان مرد ذلك - كما يرى العالم الأثارى Solicki - هو الاحتفال بطقوس دينية يريدون بها تكاثر الدببة.

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحجري الحديث (٣٥٠٠٠ - ١٢٠٠٠ ق م) نجد نمو المعتقد الدينى عند الإنسان الذى عرف بالإنسان العاقل، حيث توسعت مداركه، وكان أكثر دقة فى تحديد الأفكار والموضوعات المتعلقة بالمعتقدات الدينية، ففى بعض مناطق أثرية من أوربا (فرنسا بالتحديد) وجدت على جدران الكهوف أشكال آدمية وحيوانية مختلفة من بينها رسوم تظهر العلاقة بين المرأة والرجل.

لقد وعى الفنان الإنسان منذ تلك العصور وظيفة المرأة فى عملية التكاثر، فأراد، حسب معتقده، أن تكون لهذه الرسوم قوى سحرية تسهم فى زيادة الإنتاج البشرى.

وفى جنوب شرق آسيا عند المنقبين على أول نتاج فنى مجسم يحتوى على

دلالات عقائدية، حيث تم اكتشاف دمية من العاج لأنثى، عرفت بـ (الإله الأم) Mother God، وكان المظهر العام لهذه الدمية يعكس قدرة الفنان على إعطاء تجسيم لمنطقة الوركين، وهذه الظاهرة هي من دلالات أيام الحمل عند النساء، وكذلك بروز الأثداء دلالة على امتلائهما باللبن الذى يرافق المولود، وقد أسمى بعض المفكرين الماديين (كما فى أصل العائلة فى الفصل الثانى) هذه الظاهرة بـ «سيادة الأم»، بينما اعتقد مفكرون آخرون أن الفنان أراد أن يعكس جانباً من الطقوس الدينية والاعتقاد بالخصب والإكثار؛ ذلك أن تلك الدمية ترجع إلى مرحلة جمع القوت، أى أن الإنسان لم يهتد إلى إنتاج القوت بعد وتدجين الحيوان والنبات؛ ولذلك ربما أراد الفنان القديم أن يتخذ فى هذا الرمز إكثار الأيدي العاملة.

وإن معظم الدراسات توضح أن الإنسان القديم شأنه شأن الإنسان المعاصر كان يصنع تماثيل المرأة وهى ممتلئة الجسم إشارة إلى إظهار مشاعر الرغبة وليس تعبيراً عن الإنجاب، فربما كان الإنجاب أمراً ثانوياً.

ووجدت فى كهوف من العصور الموغلة فى القدم رسوم تصور المرأة وهى راقدة فى كبرياء وعظمة كتماثيل الآلهة القديمة، والرجل ينحني أمامها باحترام شديد ويرفع يديه نحوها.

وفى مصر القديمة (وادي النيل)، حيث بنيت الأهرامات وفى حدود ما يقارب (٢٨٠٠) قبل الميلاد وجدت منحوتات وصور تمثل المرأة فى حالات أمومة، كما صور الفنان المصرى القديم المرأة بشكل جذاب.

وفى تلك العهود أيضاً عثر على آثار ونقوش للمرأة تدل على أنها كانت تمثل آلهة الخصب والحياة والنماء، وكانت الحضارة المصرية تمجد المرأة وتعتبرها رمزاً للخصوبة والعطاء، وكان المصريون القدماء يعبدون عدداً من الآلهة قبل عصر التوحيد، وكانت ديانتهم تساوى بين الرجل والمرأة وتمجد الولادة والمطر والزرع والخير، ولم يكن الرجل يمتلك المرأة أو يقلل من شأنها، بل كانت معززة لأنها هى التى تلد، وحيث ينسب الأطفال بالطبيعة إلى الأم وينتقل الميراث إلى البنات.

وكان إذا مات الملك انتقل العرش إلى ابنته؛ ولذلك كان الأخ - في عدد من الحالات - يتزوج أخته حتى لا يضيع منه العرش.

وفى الأمثلة المؤرخة بحوالى (٦٥٠) قبل الميلاد يوجد تماثيل يظهر الكاتب وزوجته يجلسان عن قرب، كما تظهر بعض التماثيل حالات أقرب ما تفسر إلى إظهار العلاقات الحميمة بين الزوج والزوجة أو تمثل حالات عشق بين المحبين.

وربط العراقيون القدماء كل مظاهر الخصب والتكاثر فى الطبيعة بما فى ذلك تكاثر الإنسان والحيوان والنبات إلى قوى الخصب الإلهية المتمثلة بالآلهة الأم والتي عرفت فيما بعد باسم (أنانا) أو (عشتار) وإله الخصب دموزى (تموز). وقد عزا العراقيون القدماء مظاهر الجفاف والنقص فى الخيرات كاصفرار العشب وندرة الأمطار وقلة اللبن فى الماشية إلى اختفاء أو (موت) إله الخصب فى العالم الأسفل (وهى ذاتها التى اصطلح العرب على تسميتها بـ «الزهرة»، وفى الميثالوجيا العربية أنها كانت من أشهر المعبودات وأقدمها؛ لأنها آلهة الجمال والحب).

وكانت دمي عصر «العيبد» التى اكتشفت فى القسم الأدنى من بلاد الرافدين، وهى مجسمة، ذات طراز مختلف تمثل دمي (تماثيل صغيرة) لنساء رشيقات، وأخر حوامل وأخر يحملن أطفالاً رضع.

ولقد أحدث السومريون ثورة فنية فى إنتاج التماثيل التى تشير إلى المرأة فى أوضاعها المختلفة. وفى مدينة لارسا وجدت تماثيل لنساء فى حالات وضع وهى تمثل مرحلة العطاء والخصب.

وهكذا عثر المنقبون على قطع نحوية مصورة تخطيطية أو رسوم واضحة من العصور القديمة تمثل المرأة فى أشكال فنية جميلة بعضها وصل من الإتيقان مرحلة متقدمة اعتباراً من أولى الحضارات الزراعية القديمة التى كانت أمطارها الفصلية كافية لنمو الزرع، حيث كانت فكرة الخصوبة مقدسة يرمز إليها بالمرأة الأم، أو المرأة العاشقة التى تمد يدها للرجل طلباً للقاء، وفى كلتا الحالتين نجد المرأة رمزاً معبراً للحب سواء أكانت منتجة أم محبة.

وأشار صموئيل كريم إلى تمسك العراقيين القدماء بمسألة الخصب والنماء فى المعتقدات الدينية والفكرية بقوله: لقد جسد السومريون كل ما يتعلق بضمان بقاء

الإنسان وتكاثره من حب وعواطف ورغبات فى آلهة جميلة ومغرية، ومرهفة، ورشيقة، هى آلهة الحب «عشتار» التى كان مركز عبادتها فى الوركاء إحدى مدن سومر الرئيسية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد.

وقد انعكس وجود «عشتار» فى بعض الأعمال الفنية النحتية والأختام الأسطوانية، وأهمها ذلك الرسم المحفور على «الإناء النذرى» المكتشف فى مدينة الوركاء والذى يعود تاريخه إلى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد والذى يجسد قدرة الفنان فى ذلك العصر على تجسيد شكل المرأة وقوامها بأداء فنى رائع.

وبعد نيف وقرنين (السادس والخامس) قبل الميلاد كان الفن اليونانى خلالهما عجيب العطاء والخصب، بينما لم يعد للفنان اليونانى الخيار إلا بين ثلاثة، إما التجديد فى الموضوعات، وإما المهارة فى الإبداع، وإما الإبقاء على المنهج القديم فى الأداء الفنى.

وضمن الخيار الأول فقد بدأ فنانون العصور القديمة تجديد موضوعات سابقينهم وخاصة موضوعات الحب والعاطفة وإبقاء هذه الموضوعات أكثر حرارة وجاذبية.

وهناك شواهد كثيرة من الفن اليونانى الرفيع تظهر قدرة الفنان على إظهار مشاعر الحب. وكانت أثينا واحدة من أهم المحطات التى يتوقف عندها تاريخ الفن العالمى، ويكشف عن أهم وأروع الرموز الفنية الراقية والتى تصور الحب الإنسانى بأروع صورته، وكانت «أفروديت» أو «فينوس» إحدى أشهر تلك الرموز التى عاشت فى (القرن الرابع) قبل الميلاد.

ولقد تعلم الفنانون الرومانيون، فيما بعد، دروساً مهمة فى فنون الحب وسماته وإشراقاته من أساتذتهم الإغريق وكان الفنان الشهير (Nikias) (النصف الثانى من القرن الرابع) قبل الميلاد مثلاً على ذلك.

إن الفن اليونانى مثل الفلسفة اليونانية وجدت الطبيعة الإنسانية فى كل منهما كل تقدير وإكبار - كما يشهد بذلك فن الإغريق التشكيلى والمذهب الفلسفى القائل بالتطوير المتوازن لكل جوانب الطبيعة الإنسانية كما وصفه أفلاطون وأصبح الأساس العام للأكاديمية القديمة.

ولا يخفى أن التصور الإغريقى للحياة المنسجمة مع الطبيعة نال أكبر قسط من التطور فى الحركة العقلية لعصر النهضة الأدبية والقرون التى تلتها - فى تلك الحقب نسمع صيحات الفلاسفة، ويؤيدهم فى ذلك الطبيعيون - ضد الآراء المتشائمة التى تحتقر الجمال الطبيعى.

وهكذا ظل حب الطبيعة سائداً ومنتشراً فى كتب العقلانيين فى القرن التاسع عشر، ولقد انضم إليهم فى ذلك أغلب الطبيعيين من العلماء وليس غريباً أن نجد لدى دارون تمجيذا للتربية التى تقوم على حب الطبيعة.

ومن هنا نشأ جيل من الفنان ينظر إلى الطبيعة باحترام، ويتعامل مع عناصرها ومكوناتها بشغف شديد.

الحب والحضارة:

«الحب شيء جميل، عطاء من الله وما علينا إلا أن نعظمه ونجسده»

أرسطو

تعد مقولة أرسطو تمجيذاً للعاطفة وهى بالتالى مدخل للنهوض بمشاهد الحب فى الفن اليونانى إلى عالمه الرَّحْب، وأن يكون الحب بعد ذلك موضوعاً من موضوعاته الرئيسة.

والفن اليونانى، بل الفنون فى حضارات الأمم حافلات بالآلهات اللواتى كن يقدمن القرابين وتقام لأعيادهن حفلات رائعة ومنهن آلهة العدل، وآلهة الحقول، وآلهة الكتابة، وآلهة الحصاد، وآلهة الموسيقى، إلا أن أشهرهن كانت آلهة الحب والجمال.

إن أكثر الحضارات قد اتخذت لها من الفن وسيلة ربما لأن أصل الفن أو بعض الفنون يعود، فى المعتقدات القديمة إلى السحر، إذ يبدو أن الرسوم الحيوانية كانت لها علاقة بسحر القنص وعندما قامت العقائد، وتحددت أصولها وأهدافها، ومراميها، كان للفن أن يدعمها، ولهذا، فكل الحضارات تقريباً، خلقت فنا من الرسم والنحت يدعم أفكارها أساطيرها أو ميثالوجيتها القومية.

وعلى سبيل المثال: فلكى نستطيع فهم النحت البوذى، يكون من الضرورى أن نعرف أسطورة بوذا، وإذا ما فهمنا موضوعه الدينى سنتمكن من تقدير عنصر الابتكار بشكل أعمق.

إن تجسيد مشاهد الحب فى الأعمال الفنية متفاوت فى إبداع الحضارات وفهم مشاعر الحب ذاته مختلفة، وبالتالي فالتعبير عنها فى الرمز الفنى يأتى مختلفاً.

الحب والجمال:

١ - مقاييس الجمال:

«لا شيء جميل سوى الحق»

بوالو

«إن الجمال شكل للعبقرية، بل لعله أسمى من العبقرية؛ لأنه لا يحتاج إلى تغيير»

أوسكار وايلد

يقول أفلاطون: «إن القدرة الإلهية تتصرف دائماً وفق مقياس»، ولم تكن الجمالية عند أرسطو إلاً جمالية المقياس، وهى جمالية عقلية قياسية، وشديدة الدقة.

وعلى تقدير جمال الجسم الإنسانى فإن لفلاسفة الإغريق طابعا حسابيا دقيقا، وهذا المنطلق هو القاسم المشترك فى أعمال اليونان الفنية، وخاصة تلك التى تتصل بجمال الجسد الإنسانى إذ منذ القرن الخامس، بات تمثال (رامى الرمح) لبوليقليط، نوعا من القياس، أى القاعدة والنموذج الذى يحتذى به باعتبار أن نسبه نسب تامة كاملة.

وإذا كان الإنسان مقياس المقاييس، فقد اعتبر فيتروف أن نسب الجسم البشرى تكون فى العادة المصدر الرئيسى للنسب الرئيسية فى الوجود وهو يسمى العلاقة بين الأجزاء (توازناً).

أما أفلوطين فىرى أن توازن ومقياس جمال الكائنات يكمن فى جمال الجسم الإنسانى، وأفلاطون فى حوارهِ حول الحب ينطلق من الجمال الجسدى، فالجمال

الروحي، فالجمال الكامل الأبدى، وهو بذلك يقول: «إن عشق جسد جميل يؤدي إلى عشق النفوس الصالحة، ومن ثم الأفكار، وأخيراً القدرة الإلهية ذاتها».

هذا الطابع فوق الطبيعي كما حدده أفلاطون هو الذي يكون سحر الفن، وسموه غير المحدود، والفنان المبدع من كان له الحس الإلهي، كما تعبر عن ذلك فقرة من المختارات الأفلاطونية.

من هذا
المفهوم، لم يعد
يكفى التقليد
البسيط للوصول
إلى غاية
الجمال، إذ إن
فنى أروع
النماذج عيوباً
ونواقص،
ويروى شيشرون
كيف رسم
زوكسيس
لوحته «هيلانة
في الحمام»
مستلهما
مجموعة من
صبايا جميلات
من أمكنة
عديدة، ليكون
بها لوحته.



نوفج لجمال المرأة فى العصور الوسطى
للفنان فرانسيس كوثير

يقول المؤرخ كزينوفون (٤٣٠ - ٣٥٥ ق م) تلميذ سقراط: «إذا ما أردت أن ترسم جمالاً كاملاً رائعاً - وبما أنه يتعذر إيجاد مثال يخلو من النواقص - فما عليك إلا أن تجمع عدة نماذج، وتأخذ من كل واحد ما فيه من جمال ليتكون لديك كل متكامل».

أما «زينوفون» المؤرخ فقد ذكر حواراً طريفاً دار بين سقراط وأحد أصدقائه حول تعريف الجمال، وفي هذا الحوار يتباهى سقراط بعينه الجاحظتين، وأنفه



الأفطس
الكبير،
مدعيًا أن
هذه الصفات
لا تمت
للقبح بأية
صلة، بل
هي صفات
الجمال
عينه.

لأن
المحوظ في
عينيه
يجعلهما
أقدر على
الإبصار
والفطس في
أنفه يجعله
أقدر على
التقاط
الروائح
وحدة الشم.

لوحة تمثل جمال المرأة في العصور الوسطى

للفنان دييجاز

وجاء «هيجل» ليطبق طريقته الجدلية على علم الجمال فى القسم الثانى من كتابه فى «علم الجمال» ويبين كيف تدرج الفن من رمزى إلى كلاسيكى إلى رومانتيكى .

وكانت فلسفة «كانط» (١٧٢٤ - ١٨٠٤) الجمالية بمثابة ثورة فى تاريخ الفلسفة؛ وذلك لأنها رجعت إلى البحث فى الذات العارفة، وإلى تحليل قدراتها على المعرفة بدلا من البحث فى الوجود الخارجى على نحو ما سارت عليه الفلسفة فى العصور القديمة .

واستبدل «شوبنهاور» بالمثل الجمالية الأفلاطونية فكرته عن التمثلات العقلية وعرفها بأنها تجسد أو تموضع Objectification للإرادة الكلية المنبثة فى الكون .

وإذا كانت دراسة الشخصية الجمالية تؤدى بالناقد إلى المعالم البشرية الخلقية الظاهرة، فإن التحليل النفسى ربما يكون كفيلا بالكشف عن بواطن هذه الخلقية والتي تتحكم بالجمال ذاته وبحالة الإبداع التى ترافقه، ومن هنا يربط فرويد الإبداع الفنى بالكبت والجنس والعصاب فحين لا يمكن للرغبات الجنسية أن تشبع بشكل طبيعى فى الحياة الواقعية فإن الكبت سيتحول بدوره إلى نشاط ينتهى بعملية خلق وإبداع فنى لدى الفنانين . وإن القوى الدافعة للفنان هى نفس الصراعات التى تدفع أشخاصا آخرين إلى العصاب .

بمعنى آخر أن الأحلام والأوهام والصراعات النفسية والخيالات والرغبات تقمع وتكبت لدى الناس العاديين، أما المبدعين فإن ذلك كله قد يتحول إلى إبداع .

ويعتقد فرويد بأن الفن هو الميدان الأوحى فى حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففى الفن وحده يعبر الإنسان بحرية عن كل مشاعره ويخفف عنه كما يريد .

٢ - الفن والجمال:

«الاستطيقا» Aesthetica

«جمال الإنسان مقياس كل شيء»

بروتاجوراس

فى تغريد الطيور فى الليل والأزهار، فى الحب الذى سمعنا به أو رأيناه، فى نفحات الملائكة وحتى فى شياطين الفن والأدب، يكمن الجمال. وبعد، فقد تساءل أفلاطون: «أىكون سبب جمال الورد شكله أم لونه؟» أم تكون الأشياء الجميلة جميلة بفضل علة أخرى عقلية أو مثالية؟

سؤال فتح الباب للتأمل فى الجمال والتفكير فيه، نقطة بداية ليست ذات نهاية.

الجمال، على كل حال، مشكلة دائمة، مشكلة تشتمل على قيمة وهدف وغاية، وفلسفة الجمال لا تملأ على الفنان المبدع شروط إبداعه، وإنما تستخلص هذه الشروط، شأنها شأن المنطق لا يفرض على العالم قواعد تفكيره، وإنما يستمدّها منه.

و«الاستطيقا» Aesthetica تعبير عربى يعنى «فلسفة الجمال»، أول من استعمله المفكر الألمانى (بومارجن A. Baumgarten) فى القرن الثامن عشر الميلادى، واعتبر من يومها فرعاً من فروع الفلسفة، يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به، وفى حين أنه يتصل بالفن من جهة فإنه من جهة ثانية صار علماً وحده Aesthetics Estetique، وصارت وظيفة علم الجمال هى تحديد علاقة الإنسان بالفن^(١)، وعلاقة الفن بالإبداع حيث يكون.

(١) راجع دراسات ريتشاردز A. Richards وأوجدن C.K. Ogden.

الحب والإبداع:

الإبداع أو الابتكار Creation هو إنتاج شيء ما، على أن يكون هذا الشيء جديداً في صياغته، وإن كانت عناصره موجودة من قبل، كإبداع عمل فني أو تخيل إبداعي.

ويرى برونوفسكى Bronowski, J أن الشخص يصبح مبدعاً عندما يجد الوحدة في تنويع الطبيعة، أو في أشياء لم يكن يظن من قبله ولا يوقع أن تكون بينها وحدة، ويؤكد أن «الإبداع» يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية المبدع، كما يرتبط الإبداع بالظروف المكانية والزمانية.

ويربط فرويد S. Freud الإبداع الفني بالكبت والجنس والعصاب، ويرى أن التسامي Sublimation هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني فحين يتعذر الإشباع يتدفق الدافع الخفي إلى «التسامي» أي إلى السعي نحو غايات مقبولة اجتماعياً وعلى نحو خلاق، فتتجه الطاقة نحو إنتاج عمل شعري أو فني، وهكذا ولدت الكثير من أعمال الفنانين، إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام، محاولات توفيق تتفادى فيها النفس أي صراع مكشوف مع قوى الكبت، ويرى فرويد «أن القوى الدافعة للفنان هي الصراعات نفسها التي تدفع أشخاصاً آخرين إلى العصاب».

ويحذو آخرون من علماء النفس حذو فرويد أمثال يونج G. Jung وإدلر Edler، اللذين يعتقدان أن الفن هو الميدان الأوحى في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر.

وحول هذا المحور في التحليل النفسي ظهرت دراسة فرويد في قينا ولايسك وعنوانها: «ذكرى من طفولة ليونارد دافنشي» وفيها يستند فرويد إلى نص رواه دافنشي يقول: «كنت لا أزال في المهد حين حط على نسر فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتي». وقد أخذ فرويد هذه الرواية ليخضعها لتحليله النفسي، من خلال تداعيات طفولية ذات جذور تتصل بالكبت وتؤثر على الإنتاج الإبداعي للفنان.

وهكذا يخلص فرويد إلى أن العملية الإبداعية هي عملية تصعيد أو تسامي للطاقات المكبوتة والتي لم يكن هنالك بد من كبثها في مرحلة ما من مراحل النمو، ومن ثم تحويل مجراها إلى فعل إبداعي خلاق.

وفي حقل الإبداع أيضاً عقدت دراسات مطولة وبحوث مستفيضة في مجالات الدراسات السيكلولوجية تناولت الإبداع، ولا أريد هنا استفاضة أو زيادة، فتقول: إنه لا يوجد تعريف متكامل ونهائي للإبداع أو وصف مطلق له، بل يوجد تعريف ووصف لأعمال مبدعة.

ظلت دراسة الإبداع تقع في أكثر الأحيان ضمن دائرة علم النفس العلمي، وبدأ الاهتمام بهذا الموضوع بين علماء النفس منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما نشر العالم الإنجليزي فرنسيس جولتون كتابه «العبقريّة الموروثة» ثم نشر العالم الفرنسي تيوديل أرمان ريبو بحثه في: «الخيال المبدع» لكن الاهتمام بموضوع الإبداع لم يتسع إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

للإبداع صور شتى، صور صاغها الرسامون بلوحاتهم الرائعة والشعراء بشعرهم والمفكرون والمخترعون فيما قدموه وابتكروه. ولنستمع إلى أسخيلوس في رائعته: بروموثيوس يرسف في أغلاله وهو يصور وعى الإنسان والإبداع: «تعلم الوليد كيف يتكلم، وتيقظ العقل من بعد سبات ليعي ذاته.. كانت لدى الإنسان عينان ليبصر بهما فلم يبصر، وكانت لديه أذنان فلم يستمع، وكان يمضي كأشباح الأحلام تهيم على وجهها من عام إلى عام..».

الحب والفن عند العرب:

«لا يصدر الحب إلا عن نفس فاضلة..»

الفارابي

كانت مشاهد الحب في الفن العربي نادرة الوجود؛ لأن الفنان العربي كان يتقيد بتعاليم الإسلام والتي لا تبيح التصوير (عامّة) وتصوير المرأة بشكل خاص، وإن رسم مشاهد للمرأة، ربما، يثير الغرائز في رأى الغزالي، ومع ذلك فقد وجدت رسوم سنأتى عليها في نهاية هذا الكتاب (في دراستنا لمشاهد الحب في الشرق).

ولقد ناقش موضوع تصوير مشاهد الحب عند الفنانين المسلمين جملة من الفقهاء (انظر مثلاً الغزالي، وابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين ونزهة المشتاقين ص ٨٥ - ٨٧) من الذين دعوا إلى تجنب الرسم عامة ورسم المرأة وإظهار جسدها تحديداً استناداً إلى ما جاء ذكره في القرآن الكريم، وفي أحاديث الرسول الكريم ﷺ؛ ولذلك انطلقت عاطفة الحب عند الشعراء العرب، الذين صوروها أروع تصوير فيما توارت خلف الأستار عند الفنانين.

ومع هذا كله فسنجد كيف ترك لنا الفنان المسلم أعمالاً رائعة ما زالت مخلدة تمثل أجمل مشاهد العاطفة على مر العصور والتي تمثل قمة الأعمال الفنية الرومانسية القديمة على الحوائط والأفاريز والأباريق على العاج والخشب والنحاس والحص والحجر، وعلى قطع الفسيفساء.

فلسفة الجمال عند العرب:

«إن الجمال شكل من أشكال العبقرية، ولعله أسمى من العبقرية؛ لأنه لا يحتاج إلى تفسير» هكذا يعرف أوسكار وايلد الجمال، وقبله تساءل أفلاطون: «أىكون سبب جمال الورد شكله أم لونه، أم لعله فيه» وبذلك ربط أفلاطون الجمال بالعلة. ومن هنا كانت نقطة البداية فى فلسفة الجمال.

وفلسفة الجمال موضوع ليس جديداً فى حد ذاته لكن الرأى فيه يتجدد مادام هو نسبيا وغير محدد؛ ولأنه مشكلة دائمة؛ ولأنه موضوع نقاش لا يهدأ؛ ولأنه فوق ذلك كله قيمة وغاية. وفلسفة الجمال لا تملى على الفنان المبدع شروطاً لإبداعه وإنما هى خلاصة هذه الشروط شأن المنطق لا يفرض على العالم قواعد تفكيره وإنما يستمدّها منه.

وبعد، فإن فلسفة الجمال تعبير استعمله المفكر الألماني بومجارتن فى القرن الثانى عشر الميلادى، ثم صار فرعاً من الفلسفة واتصل بالفن، ثم انتهى ليستقل علماً بذاته. قال أفلاطون: «إن القدرة الإلهية تتصرف دائماً وفق مقياس»؛ ولذا أصبح للجمال حساب دقيق، كما ارتبط عند اليونان أيضاً بالجسد الإنسانى ممثلاً

فى الفن اليونانى بتمثال «رامى الرمح» لبوليقليط، وبنماذج جسدها النحاتون الإغريق كتمثال «القبلة» لدافيد وغيره.

إنه لجميل أن نتحدث عن «الجمال» ولكن ما يهمنى أن أرى تقصير الكثيرين من كتابنا العرب فى البحث عن فلسفة الجمال عند العرب، مع أن فلسفة الجمال ونظرياته قد شغلت الأوربيين زمنا، ربما بنفس القدر الذى شغلتهم فيه فلسفة اليونان.

كان الجمال محور الأدب العربى وعمود الشعر وباعث الإحساس الرفيع فيه، فالشاعر العربى القديم يصف الناقة ويتغزل بها، وإنه ليأخذه الوجد إذا غلبه الجمال، فيصدق بما تكنه نفسه وتستعره روحه كقول الشاعر:

يحدى بهن وفى الظما	ئن ربرب حور العيون
فيهن طاوية الحشا	جيداء واضحة الجبين
بيضاء ناصعة البيا	ض كدرة الصدف الكنين

وقول آخر:

بالدر والياقوت زين نحرها ومفصل من لؤلؤ وزبرجد

بل لقد اعترف مونت دوديه فى كتابه: «جماليات الأشياء» بأثر العرب فى صياغة النظريات الجمالية فى العصور الوسطى فى أوربا وما بعدها، ولقد أشاد بروكلمان بالمؤلفات العربية التى تناولت الجمال عند العرب ضمن ما تناولته من آراء فى الحب ومما ذكره الباحثون من امتزاج الأرواح بين المحبين وما يصوره هذا الموقف من جمال فى التعبير إذ يقول الشاعر:

مزجت روحك فى روحى كما	تمزج الخمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شىء مسنى	فإذا أنت أنا فى كل حال

ويقول آخر:

لى حبیبُ حبه وسط الحشا	لو يشا يمشى على قلبى مشا
روحه روحى، وروحي روحه	إن يشا شئت، وإن شئت يشا

وربط العرب بين الجمال والحب ومزجوا بينهما مزجاً لا يكاد ينفصل، وفي طوق الحماسة لابن حزم الأندلسي دليل على ذلك، وكما في «المستطرف» للأبشيهي «والتمثيل والمحاضرة» للثعالبي و«المحاسن والأضداد» للجاحظ، و«مصارع العشاق» للسراج، و«مطالع البدور» للغزولي، و«الزهرة» لأبي داود، وغيره من كتب الحب والجمال.

وتفرد العرب عن غيرهم من الأمم في مزجهم بين الجمال وعلم الأخلاق

والتربية

والسياسة،

وهذا ما لا

نجده عند

الإغريق إلا

في القليل.

واهتم الفقهاء

والأطباء حتى

المنجمون

والمصنفون

في كل علم

بالجمال،

يطرحونه

ويتناولونه

بأسلوب

عفوي شائق

حيناً،

وشاعري

غزلي حيناً،

وفلسفي جاد

حيناً آخر.



مشهد لامرأتين من الفن العراقي الحديث

للنحات جواد سليم

فكم من شاعر عربى عشق العيون، وهام بها كقول أحدهم:
إن العيون التى فى طرفها حورٌ قتلنا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللبِّ حتى لا حراكَ به وهنَّ أضعف خلق الله إنسانا
وتغزل العرب بالحاجبين والأذنين والأقراط وأنف المرأة ومشيتها التى تعبر
عن جمال خاص:

إذا قامت لمشيته تثنى كأن قوامها من خيزان



الفارس العربى يودع حبيبته بقبله قبل ذهابه إلى المعركة

ولا ينسى الشاعر
أن يتغزل بجمال حبيبته
وهو فى غمرة القتال:

إنى ذكرتكَ والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمي
وودت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

مثل هذه الصور
الجميلة لا نكاد نجدها
عند اليونان، ففي حوار
أورده «زينوفون» يتباهى
سقراط بعينه
الجاحظتين، وأنفه
الأفطس الكبير مدعيًا
أن هذه الصفات لا
تمت للقبح بصلة، بل
هى صفات جميلة؛
لأن جحوظ العينين

يجعل الإنسان أقدر على الإبصار، والفطس في الأنف يجعله أكثر قدرة على التقاط الروائح!

ونحن في هذا المثل لا ننكر فلسفة رائعة قدمها اليونان عن الجمال للعالم، غير أن العرب كانوا أكثر إرهافاً للحس وأكثر قدرة على التعبير عنه، بالكلمة، والهمسة والإشارة.

ويرى عدد من شعراء التصوف أن الجمال مصدر إلهي منبثق عن الذات الإلهية كما عند ابن الفارض القائل في تائيته المعروفة:

وَصَرَّحَ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ وَلَا تَقُلْ	بِتَقْيِيدِهِ مَيْلًا لَزْخَرَفِ زِينَةٍ
فَكُلْ مَلِيحَ حَسَنِهِ مِنْ جَمَالِهَا	مَعَارٍ لَهُ بَلْ، حَسَنَ كُلِّ مَلِيحَةٍ
بِهَا قَيْسٌ لُبْنَى هَامَ، بَلْ كُلُّ عَاشِقٍ	كَمَجْنُونٍ لَيْلَى أَوْ كَثِيرٌ عَزَّةٍ

ولقد كتب بعض المستشرقين دراسات مطولة عن نظريات الجمال عند العرب ضمن ما تناولوه عن الحب، واعترف نلليانو بأن نظريات الجمال العربية (وخاصة في الشعر) لا ترقى إليها حتى «تساعيات أفلوطين نفسه». وفي مادة الجماليات موسوعة الفن العالمي (١٩٦١) نجد مدخلا كتبه فون غرونوبوم برونسفيك تحدث فيه عن موضوع النقد الجمالي عند العرب.

يرى الغزالي أن «لكل شيء تكامله الخاص» ويحاول الرازي أن يعدل مفهوم الجمال عند أرسطو ليصنع له مفهوما خاصا، يربطه بالذات الإلهية، ويروى أبو الفرج الأصفهاني نماذج من النصوص الأدبية لم تكن إلا أمثلة صريحة من الاعتراف الصريح بالجمال وأثره في النفس وخاصة عند الشعراء، ويروى نماذج من أشعارهم التي لم تكن إلا نفحات جميلة أخاذة:

عيون المها بين الرصافة والجسر	جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري
أعدن لي الشوق القديم ولم أكن	سلوت ولكن زدن جمرًا على جمرٍ

ويقدم لنا الثعالبى صوراً وتشبيهات من الجمال حتى لقد اختلط الجمال عند العرب في شعر المدح والحماسة وكان «الدميري» في كتابه «حياة الحيوان الكبرى»

وكأنه لا يتحدث إلا عن جماليات هذه المخلوقات، وربما انتبه إلى ذلك «ديورانت» في قصته عن الحضارة فامتدح الجمال ومفهومه عند العرب وخلص إلى القول بأنه شعور بالجمال الطبيعي بينما كان مفهوم الجمال عند الإغريق ناشئ عن التناقض الحاد في طبيعة المجتمع اليوناني القديم.

وبعد، فقد كتبت الكثير من الكتب والدراسات عن فن الجمال وعن الجمال عند العرب، ولقد أشير إلى الفن العربي باعتباره هو الآخر مصدراً من مصادر الجمال واستوحى الكثير من الفنانين عناصر جمالية من الرسم العربي (فن التصوير) الذي ارتقى كثيراً في العصر العباسي (القرن الرابع الهجري) ومن الزخرفة الهندسية والنباتية ومن الخط العربي ونماذجه المختلفة والرسومات الجدارية ومن فن العمارة المتمثل في القباب والمآذن ومن المصنوعات النحاسية والخشبية والآجرية والزجاجية ومن الطبيعة العربية ذاتها حيث يكمن الجمال ويتحرك وينطق.

يقول أبو حيان التوحيدي متسائلاً: «ما سبب استحسان الصورة الجميلة؛ أهي من عوارض النفس أم هل هي من دواعي العقل أم من مستلهم الروح؟».

وأثار فلاسفة عرب موضوع الجمال فقالوا: أهو حقيقى ثابت أم وهم ونسبى، أكل واحد منا يرى الجمال بعينه أم بعقله أم بنفسه، وقيل مثلاً على ذلك، هل كانت ليلي التي عشقها قيس وهام بها جميلة بالفعل كما كان يراها عاشقها؟. تروى المصادر أنها لم تكن كما صورها الشاعر، بل صورها كما أوحى إليه خياله. ويرى أبو حيان التوحيدي أن الفن ظاهرة إنسانية راقية تتطلب فعل النفس، ولأن العمل الفنى هو مطابقة الطبيعة بما فيها فعل النفس، فإن الإبداع يكون مقصوراً على الإنسان دون الحيوان.

أما التصور التصوفى للجمال فقد عبّر عنه شعراء الوجد الصوفى الذين تحسسوا الجمال وتلمسوه في مظاهر الطبيعة باعتبارها امتداداً لخلق الله وانعكاساً لجمال الذات الإلهية عليها.

فن الرسم والمخيلة:

ويتجلى العمل الإبداعي في فن الرسم على وجه الخصوص عن طريق الإحساسات الصوتية، والإحساسات الضوئية والملونة. ولهذه قيمة تعبيرية كبيرة، وقد استخدمها الإنسان للوصول إلى إحساسات رقيقة كما استعملها للحصول على انفعالات عميقة لا تعبر عنها المواقف والكلمات.

ويبرز فن الرسم منذ النزعة الانطباعية حتى يومنا هذا بوضوح تام الدور المتزايد الذي تقوم به المخيلة في فن يظن أنه معد لنسخ ما تراه العين.

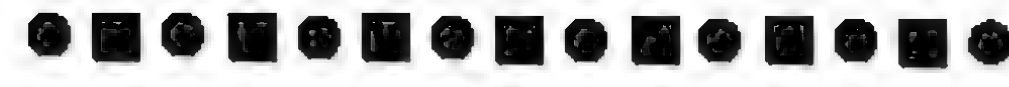
إن المصور يستسلم لإحساسه البصرى من نور ولون، ويصور وفقا لرؤياه، وللوضع الذى يكون فيه، ولتأثير النور على الأشياء فى الوقت الذى يصور فيه، دون أن يهتم للشكل. إنه فى رفض دائم للمعرفة، وهذا ما حمل أحد الرسامين للقول: «لا أعلم ما أصنعه ولن أعمله إلا بعد ما أكون قد أنجزت صنعه». فيبدو والحالة هذه أن دور الإبداع هنا ضئيل جدا، غير أن قوة اللون المعبرة تتدخل هنا، فثمة ألوان دافئة كالأحمر الذى ينشط القوة الحيوية وألوان مريحة كالأخضر وألوان تعبر عن توازن سهل بين العالم الخارجى والإحساس كالأصفر مثلا. ويؤثر بعض الألوان فى بعضها الآخر كما هى الحال فى الأشخاص الأحياء، فيقوى بعضا أو يتلفه، فثمة تناغم ممكن فى الألوان، وثمره أيضا توافق ممكن فى اللون والنفسية الإنسانية، ويقوم الابتكار على إبراز هذا التوافق، وهذا ما يمنع اللوحة الفنية من أن تكون مجرد نسخة. فالفنان مثلا عندما يصور شخصا يستطيع بواسطة اللون والنور أن يعبر عن نفس بكيبتها. والصيرورة النفسية بكاملها التى يلخصها كائن فى وقت ما يمكن تجسيدها فى نظرة أو فى ابتسامة، كما يمكن تجسيد الأحداث الماضية وأصدائها والأمنيات التى لم تتحقق.

ومما يسترعى الانتباه أن الفوارق التقنية بين المدارس ليست سوى محاولات لإفساح مجال أوسع للمخيلة على حساب الرؤية وحدها. ومفهوم الجوّ فى النزعة الانطباعية والمدى عند سيزان واللون المشبع بالفكر عند فان جوخ وجوجان: «حاولت أن أعبر عن كون المقهى مكانا يستطيع المرء فيه أن يفلس أو يفقد صوابه أو يرتكب جريمة». واللون يعبر عن الانطباع فلا يعود الرسام إنسانا يرى بل إنسانا يخلق؛ لذلك عليه أن يترك الحبل على غارب مزاجه ويترك له حرية التعبير، فإذا رأى شجرة خضراء يرسمها خضراء، وإذا رأى ظلا أزرق يصوره أزرق دون أن يهتم لرؤية عامة الناس أو للظاهر. وهذه كانت نصيحة جوجان.





عصر النهضة



الحب في عصر النهضة:

بدأت النهضة في إيطاليا قبل أن تبدأ في المناطق الأوربية الأخرى بوقت طويل، وكانت قد شاعت في ربيع النهضة الإيطالية روح شبه وثنية تغلغلت في الحب وجعلته لا يعطى للقوانين الأخلاقية دورا مهما.

فسيدات ذلك العصر من النبيلات اللواتي عشن في قصور الأمراء وتهذبن وتثقفن وتعلمن اليونانية واللاتينية وطالعن قصص بوكاتشيو، واشتهرن بالخفة والجسارة والجرأة، وخاصة في مدينة فلورنسا، كن لا يخشين الحب ولا يتهين من الإقدام عليه، ولا يتورعن عن الإعلان عن ما خفى واستتر، وكانت إيطاليا في ذلك العصر قبلة أنظار الفنانين وبيتهم ومنطلق إبداعهم، لكن إيطاليا كانت تعيش حالة تناقض كبرى، أن توفق بين تدهور مستوى الأخلاق وبين ازدهار الفنون، حتى أنها بدأت تفقد الروح النقية التي تركها الشاعر دانتي والأدباء والقديسون الأوائل.

إذن فعصر النهضة The Renaissance في أوربا يمكن أن يكون عصر اكتشاف الإنسان لذاته، وعصر النهضة الذي يطلق على أواخر القرون الوسطى، هو عصر بدأت فيه أوربا استرداد واستلهاهم مجد اليونان، الذي انبهرت فيه بعد اكتشافه.

كان عصر اليونان عصر الجمال واستنطاقه، عصر المقاييس في الآداب والفلسفة والفنون، وقد أتاح ذلك كله لفنانى عصر النهضة فرصة جديدة للتقليد ثم للخلق والإبداع.

كان الفنان يقلد ويخلق فى آن معا، وفى سياق اشتغاله بالشكل كان الفنان يتقن اشتغاله بالفكرة، وهنا نجد انبثاق مثال فنى جديد، أو لنقل مدرسة جديدة هى جذور الكلاسيكية ومنبتها، مثلها وغايتها الإنسان الذى يتعرف إلى نفسه فى الآلهة، وإذا بالآلهة مثله، كائنات لا مبهمات، مثله بسطاء وأتقياء وهادئون.

ولأن آلهتهم هكذا مثلهم تماما فإن الشعور بالخطيئة يكاد يتوارى حين يتذكرون عيوبهم كبشر، حتى شهواتهم لم تعد معيبة، ومع رغباتهم الجامحة فقد ظلت غير منسجمة مع مثلهم العليا، وهكذا أصبحت صور وتمائيل الآلهة من الممكن أن تتعرى وتظهر مكشوفة الساقين والصدر والنهدين.

وكان على الفنان أن يعود إلى المرأة من جديد كمصدر لإلهامه الفنى فيتأمل جسدها مرة أخرى.

إن تمثال «أبولو» الذى كان يعتبر أصلا تمثالا لإله، فى هيئة شاب عار غض الإهاب، وكانت مقاييس اليونان الفنية وقواعدها الدقيقة للجسد الإنسانى تنطبق عليه انطباقا يكاد أن يكون «إلهيا» كما يقول دافيد.

وإذا كان «أبولو» نموذجاً لجمال الجسم الإنسانى للرجل، فإن ثمة تماثيل لفتيات عاريات كن يمثلن جمال الجسم الإنسانى للمرأة، ولم تكن «قواعد الآداب الرسمية فى عصر النهضة لتسمح بذلك، فكان الفنان يبرز أعماله تلك باعتبارها «لآلهات» هى هكذا كما خلقهن الله وليس للإنسان أن يبدل أو يتدخل فى مشيئة الله وخلقته».

ولقد أراد فنان عصر النهضة أن يثبت لرجال الدين أنه يمجّد المرأة فى أعماله تلك، فصور العذراء «المادونا» رمزا للأُمومة، وكانت بسحتها الرقيقة وانحنائها ذات الحنان الفياض وهى تمسك بوليدها رمزا للأُمومة فى الدين المسيحى.

من جانب آخر فقد أراد الفنان أن يتحرش برجل الدين وأن يرضيه فى آن معا، بمعنى آخر أنه أراد أن يلعب بمشاعره قليلاً، فقدم لنا لوحات جميلة لمشاهد حب، يختلط فيها قديسون وأناس عديدون، كما فى لوحة القديس «جورج» والأخطبوط للفنان «بيرن مارتويل»، كما ظهرت صور الحب فى المخطوطات والمنمنمات المسيحية، وأصبحت مشاهد اللقاء بين الرجل والمرأة تزين صفحاتها.



ولوحة «اغتصاب هيلين» The Rape of Helen (١٥٣٠) للرسام براميتكو شاهد على أعمال ذلك العصر، والتي تمثل قمة الاتجاه الكلاسيكى، حيث تظهر هيلين مرتدية ملابس شفافة يختطفها مجموعة من الرجال الأشداء محاولين اغتصابها، بينما يقبل واحد منهم كف يدها، ويحطن بها نساء عاريات.

ولعل أشهر لوحات الفن التى تمثل مشاهد الحب بشكل لا مواربة فيه (الموجودة حاليا فى اللوفر) لوحة «دايانا» Diana de poitiers، امرأة برداء من الطراز الشفاف، ترتدى حليا وخواتم، والخواتم والحلى إضافات تعمق مشهد الغريزة فى الصورة.

وتظهر ديانا فى لوحة أخرى «حمام دايانا» The Bath of Diana فى مشهد عار وقد ركز الرسام على جمال الصدر. أما أشهر اللوحات التى كانت موضع مثار للجدل والنقد والتحليل، هى تلك اللوحة التى تمثل فتاتين مكشوفتى الصدر سميتا بـ Duchesse de villars and Gabrielle تعود إلى سنة ١٥٩٤، وذكر نقاد الفن أن جبريلا هى محظية هنرى الرابع، ووجدت تفسيرات وتأويلات عديدة لموضوع هذه اللوحة.

وكان للشباب موضوعه فى ذلك العصر، كما فى لوحة الصائد (١٥٥٠) وهى تمثل جمال الجسد لشاب يحمل عدته من الصيد، قوة الجسد والتفاتة الرأس وقوة النظرات رموز أجادها وركز عليها الفنان.

فى السنوات الأولى من القرن السادس عشر، ظهرت أسماء عبقرية لامعة، تكاد أن ترتفع بالفن إلى مستوى الخيال، فقد كان ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci (١٥٠٣) الذى اشتهر بلوحته الخالدة «الموناليزا» وهى تمثل امرأة عادية الجمال، غير ابتسامتها الماكرة المحيرة.. لقد أراد دافنشى أن يعطى للحب مفهوماً آخر، فلسفياً وغامضاً من خلال تلك الظلال الدقيقة والحزينة معا.

لقد كان هذا الفنان عالماً ذا عقل رياضى يحب التكنيك، وتستهويه عظمة الأشياء، لقد استخدم الخط واللون بطريقة لم يسبقه إليها أحد. هل كان يبحث عن الخط الوهمى فى أعماق ذاته والذى يربط بين الحب والجمال، رغم ذلك، فهناك شك أن الموناليزا - كما قال أحد النقاد - «لم تكن سوى امرأة عجفاء».

وهناك شك بأن الموناليزا فى خطوطها الأساسية «لم تكن إلا هو دافنشى ذاته» فهل اللوحة المرسومة لم تكن سوى تأثر أو تجربة ترينا إلى أى مدى استطاع ليوناردو أن يمزج الوهم بالواقع .

لقد ترك دافنشى صوراً لأشخاص عراة بحالات مختلفة أراد بها أن يبلغ بالإنسان، حسب الصورة، إلى أعلى مراتب الجمال، ربما لأنه أحب، وأحب المرأة بقوة، رغم بحثه عن الجنس فى (شذوذية وجنسية مثلية) فيما يعتقد فرويد .

وكان «مايكل أنجلو» هو ثانى أولئك العباقرة فى عصر النهضة، هو الآخر استبد به الجمال، وفهم الحب على طريقته الخاصة، فلما فرغ هذا الفنان من رسم معلقته الفنية التى زين بها سقف كنيسة سلاستين، لم يجد أمامه مقراً من الرضوخ لحكم البابا ورسم جدارية المذبح «حيث ضمن أفكاره الأولية رسوماً لأشخاص عراة، ولم يكثر أنجلو بالأصوات التى ارتفعت تحتج على اللوحة قبل أن يفرغ منها، بل إنه عاتب أحد رجال البابا؛ لأنه نقد الأجسام العارية التى يرسمها، فأضافه هو نفسه إلى اللوحة ورسمه عارياً مع الخطاة الذين فى النار . . .» .

إنه لمن السهل الاعتقاد بأن «مايكل أنجلو» لم يكن قد أحب على الإطلاق، وهو بحسب نقاده لم يظهر فى لوحاته تلك العاطفية ولم يجسد مواقف الحب، ولم تكن صورة للمرأة بدرجة من الجمال أو الكمال كما كانت عند دافنشى، هل فقد أنجلو الحب واكتفى بالجنسية الطبيعية شأنه شأن الآخرين العاديين من الناس؟! .

رفائيل:



رفائيل الثالث الآخر، كان ميالاً لإظهار المرأة محفوفة بالحب على وجوه النسوة الشابات . فى لوحته «زواج فرجينيا» The Marriage of Virgin، وقد رسمها لما كان فى العشرين من عمره، كان مترعاً بالحب لكن حبه كان إنسانياً رومانسياً مجرداً،

من الأعمال الإيطالية لعصر النهضة ويلاحظ فيها دقة التفاصيل وبراعة

الألوان والحركة ←

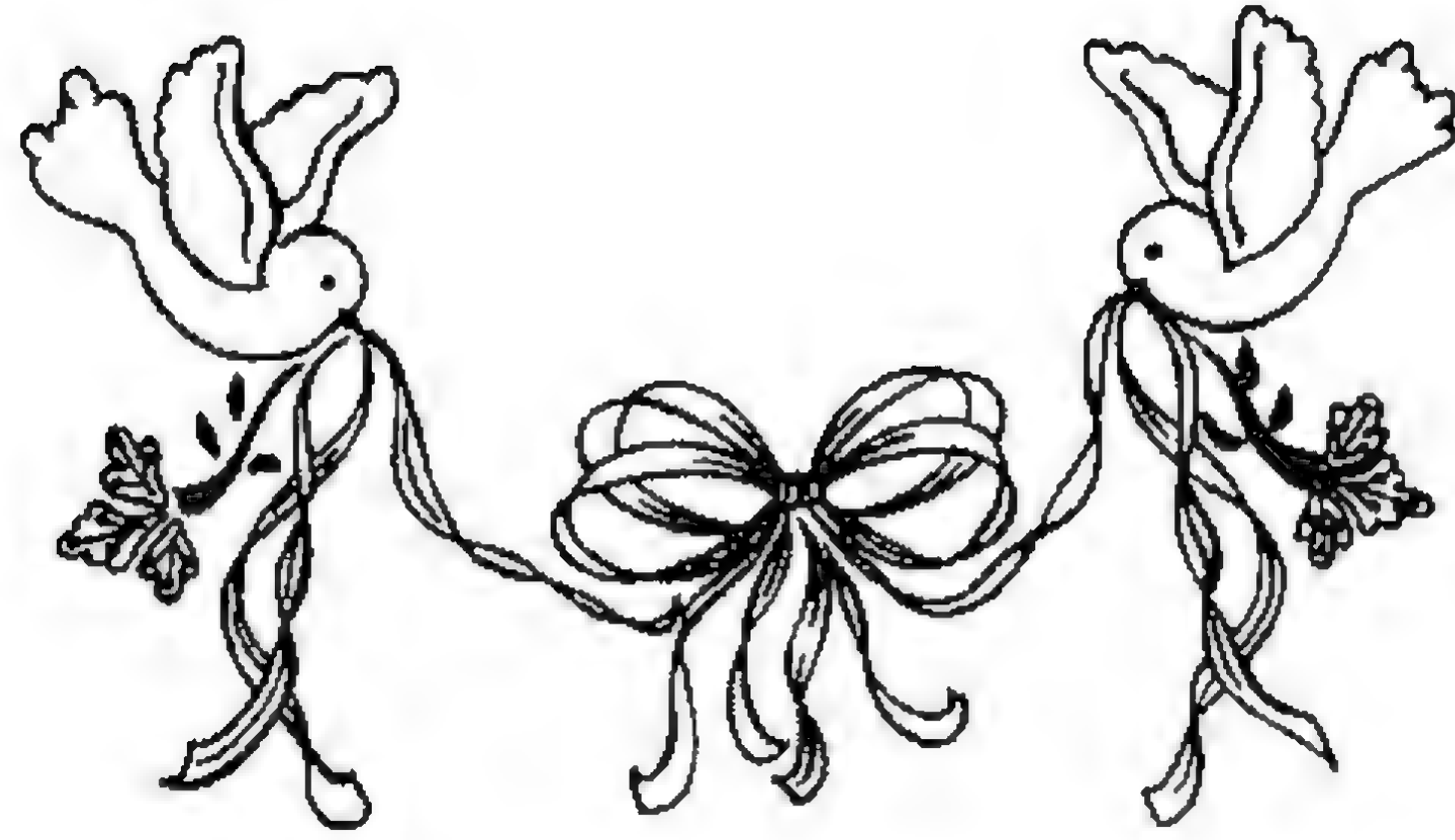


أرادَه للمرأة أن يوحدها بالطبيعة، ومثله فعل Giorgione في لوحته الرائعة Sleep- ing Venus لم يعرّ المرأة، بل عرى الطبيعة المستلقية الحاملة.

وعلى خطى هذه النزعة سار تيتان Tetan الفنان الذي مزج تشخيصه للجسد.

وكان تينتورينيتو Tintoretto الرسام الإيطالي معروفاً بمشاهد الحب التي خلدها في لوحات وصور رائعة، وكانت له حاسية عجيبة في إبراز المواقف المشحونة بالعاطفة.

أما برونزانو Bronzino (ولد سنة ١٥٠٣) فقد كانت صورته عن الحب مميزة.



بوتشلى وانتصار الربيع (١٤٤٥ - ١٥١٠)؛



عاش بوتشلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر بين أنجلو ودافنشى وتآلق فنه بينهما، وكان له بين معاصريه عباقرة الرسم سحر خاص، لكنه لم يلبث أن اختفى وراء حجب من النسيان، ثم عاد ليظهر فى القرن التاسع عشر أكثر تألقاً فى: «انتصار الربيع» هذه اللوحة التى أنجزها حوالى عام ١٤٧٨م، والتى نلمح فيها السحر الغريب فى الوجه الأسطورى لعروس الربيع، وتلك المسحة الحزينة التى تستقر فى الفردوس الأرضى، حزن شاعرى خاص ووهج يتدفق من اللوحة التى خلدت بوتشلى.

جمال النساء الذى أبدعه بوتشلى هو روح الرسام ذاتها، فجمال المرأة عنده ليس جمال الحياة إنما جمال يوحى بالبعد، شىء خفى ربما يوحى بالانكسار والأسى العميق، وحتى الموت.

وفى لوحته «مولد فينوس» يظهر الحب فى أسمى صورته، لكنه حب يمتزج بقلق العصر الذى عاشه بوتشلى واضطرامه، تلك اللوحة التى أنجزها عام ١٤٨٦م.

وإذا كان بوتشلى قد جانب الجمال التقليدى ولم يحقق للمرأة ما حققه لها دافنشى من قوة التعبير، فإنه أعطى للمرأة جمالا ذا قيمة أخرى تكمن فى قيمة الملمس والقدرة الفائقة على الحركة، وجوه ليس فيها الجمال الواقعى كله.

بوتشلى هذا الذى اختصه فازارى مؤرخ عصر النهضة، قد أشار إليه بالإعجاب، وأطرى، على الوجوه الشاحبات المعبرات من نساء لوحاته كل من چون راسكين، وولتر بيتر، وبرنار بيرنسون (أعظم مؤرخ معاصر لفنون عصر النهضة) وفى شذرات ما قالوه نذكر أن لوحة «بريمافيرا» أو «الربيع» أو «انتصار الربيع» لها طابع ينم عن عصر الرسام وحالته النفسية، رسمها فى فترة الميلاد،



نموذج من فن عصر النهضة

وساعات البهجة إذ تتفتح الأزهار وتختضر الأرض، ولكن من أين جاء ذلك الحزن الشاعرى، إنها السعادة المنقوصة.

لقد استلهم بوتشلى روح الشاعر الرومانى هوراس، وإذ عبر الأخير عن عالم حالم وعذوبته... فلورا، ربة الزهر وهى تنثر براعم الأزهار أمام ربة الربيع وبين شفيتها زهرة.

تقف ربة الحب وسط اللوحة، ورأسها مائل إلى اليسار وحولها تدور معظم الحركة من غير وعى فعال منها، وهى تبدو حاملة منصرفة الذهن مثل ميركورى الشاب الذى يصب كيوبيد نحوه، من فوق الرءوس، سهماً من سهام الحب.

وهكذا يتحول رمز الربيع الذى كنا نتوقعه مليئاً بالبهجة، إلى رمز شفاف من الاكتئاب. وبذلك خلف الرسام من الربيع رمز العطاء رمزاً لعقم الحب الذى كان ربما يؤذن بنهاية مبكرة لعصر النهضة.

أغنية لورنزو التى تذكرنا بأنشودة الفرح لبوتشلى:

ما أجمل الشباب

ما أسرع ما يولى

من يود أن يفرح

دعه يفعل، إذن غداً من يدرى.

وهكذا لا يمكن التعبير عن الصلة الرمزية بين الإنسان والألم الذى يعيش فيه أن يكون فى شكل أحسن مما هو فى مجال فن المناظر الطبيعية ما دامت الطبيعة نفسها، رمزاً بالغ الوضوح لذلك العالم.

بوتشلى يقدم دلائل رمزية مهمة لسلوك الإنسان نحو الطبيعة... والمرأة.

ليوناردو دافنشى Leonardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩):



كان دافنشى ينظر إلى الجمال على طريقة أفلاطون، الجمال الخارجى لا يعنى الحقيقة، كان يبحث عن الجمال الداخلى. وكانت قصة دافنشى مع الموناليزا قصة طويلة، كانت المرأة الجميلة تجلس أمامه ثلاثة أيام فى الأسبوع، ومر عام ولم يتم من اللوحة إلا خطوطها الرئيسية، وجاء الزوج الحارس ليسأله أين انتهى به الأمر مع الصورة، فإن المدة قد طالت.

قال دافنشى للسيد جيوكوندو: سيدى عندما رسمت لوحتى عن السيد المسيح وتلاميذه، قضيت ثمانية عشر شهراً أبحث عن النموذج الذى أتخذه للخائن «يهوذا»، ومر عام واللوحة لم تظهر، ودافنشى يتعلق كل يوم بصاحبة اللوحة ويزداد بها شغفاً، وجاء يوم حضر زوج الفاتنة إلى ما تم رسمه وبدهشة تساءل:

أستاذ دافنشى... هذا وجه السيد المسيح وليس وجه زوجتى.

أجابه دافنشى: سيدى هل رأيت وجه المسيح؟

الزوج: كلا ولكنه الوجه نفسه الذى رسمته أنت فى لوحة العشاء الأخير.

دافنشى: كأنه يتحدث إلى نفسه:

لماذا رسمتها هكذا؛ لست أدرى.

موناليزا: أدركت اللعبة وفى خبث الأنثى سألت: إن هذا يعنى أن أجلس أمامك عامين آخرين!

دافنشى: ربما أكثر... موناليزا... أتعرفين ما هى المشكلة الآن.

موناليزا: ما هى.

دافنشى : إنها المشكلة فى هذا الصراع بين ريشتى وبين وجهك ، هناك شىء أريد أن أمسك به فى هذه اللوحة .

موناليزا : ما هو؟

دافنشى : لست أدرى .

وطال الحوار^(١) :

أدركت أنه وقع فى غرامها . . . وأدركت أنها هى الأخرى تحبه ، لكن دافنشى كان أكثر إخلاصاً لفنه من أن تفسده العاطفة .

ويأتى العام الثالث :

موناليزا : أستاذ دافنشى ، الوجه الذى رسمته لى على اللوحة يشبه هذه المرة وجه النبى يحيى . . . متى بالله سأرى وجهى أنا على اللوحة؟!

ويأتى العام الرابع : فى يوم من أيام عام ١٥٠٤م وضع الفنان العظيم آخر لمسة على اللوحة . . . وجاء الزوج ، ونظر إلى اللوحة ولم يفهم شيئاً . .

قال فى دهشة : ما هذه البسمة العجيبة على وجهك يا عزيزتى ، ماذا تعنين بها؟ ، ما أشد غموضها ، لست أفهم لماذا كنت تبسمين هذه البسمة وهو يرسمك ، ماذا كان يعنى ، وأنت ماذا كنت تعنين .

موناليزا : أيلزم أن يكون لها معنى معين يا زوجى العزيز ، لماذا لا تسأل الأستاذ دافنشى؟ ، فهو الذى رسمها .

ولم يسأل فرنشكو ديل چيوكوندو ، الفنان دافنشى عن سر ابتسامة زوجته . . . الموناليزا . . . وبقي صامتاً لكنه كان صمت الحائر الذى غلبه اللغز . .

ولا يزال كبار المؤرخين ، ونقاد الفن يتساءلون عن سر هذه البسمة دون أن يصلوا إلى اتفاق ، ويظل الخلاف ووجهات النظر التى تزداد كلما مر الزمن . . . هل كان وجه المرأة الجميلة هو ذاته وجه دافنشى .

الوحيدان اللذان يعرفان سر الابتسامة هما الموناليزا والفنان العبقرى ، وحدهما .

(١) سجل هذا الحوار نقلاً عن درويش جميل : أحلى قصص العشاق ١٩٧٨م .



الچیو کندا (المونالیزا) الشهيرة

لدا فنشی

مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤):



مايكل أنجلو بريشته

كان مولده فى السادس من شهر مارس (آذار) من عام ١٤٧٥ م. وتربى بالقرب من محجر للرخام فتنفس بذلك تراب النحت منذ مولده، وقد قيل، فيما بعد، إنه رضع الأزاميل والمطارق مع لبن مرضعته.

كان أنجلو يكتب شعرا إيطاليا جيدا، لكنه لم يتعلم اللاتينية، وكان يتردد فى صباه على سوق السمك، يدرس فيها أشكال زعانفه وظلال ألوانه، وألوان عيونه وكل ما يتصل به، وقد أبرز تلك التفاصيل بأعظم ما يكون من الجهد والمهارة وضعها فنان على لوحة.

وعندما كان أنجلو فى شبابه نحت مرة تمثالا لرجل عجوز، ولاحظ أحد الزائرين له أن تمثال الشيخ الطاعن فى السن يندر أن تكون أسنانه كلها كاملة تظهر فى التمثال، فما كان من مايكل أنجلو إلا أن أصلح هذا الخطأ بضربة واحدة خلع بها سنا من فكه الأعلى، فأعجب به الزائر وشجعه.

وقد كان أنجلو فقيرا، فكان يصعب عليه أن يكسب قوته بأعماله الفنية فى مدينة يكاد عدد الفنانين فيها يبلغ عدد سكانها.

ولكننا نتساءل هل تأثر الفنان العبقرى بفن اليونان؟، تقول الدراسات أنه لم يكن كاليونان، يفضل فى الفن مواقف الراحة وقلة العمل، وللجمال المترف كان يؤثر تصوير الإنسان خاليا فى فكرته، واقعيا فى دقائقه، ولم يقلد الأشكال القديمة، إلا فى ملابسها، فكان يخلق النموذج خلقا من غير تقليد. وثمة ملاحظات:

* من أشهر أعماله العظيمة تمثال باخوس (كنيسة القديس بطرس بروما).

* اشتغل سنين طويلة فى أعمال كنيسة ميديتشى بفلورنسا، وأنجز فيها بعض روائعه التى تتميز بانسجام تام بين النحت والعمارة.

* على سقف كتدرائية «سكستيان» أبرز فنه آية من آيات الإتيقان المبدع، تاريخ الكون كما ورد في «الكتاب المقدس».

* كانت له أعمال نحتية بارزة، يبحث فيها عن الصورة المخبأة في الحجر.

* كثيرا ما كان المثال أنجلو لا يعنى بالجمال بل كان يهتم بالأجسام، أجسام الرجال، ويمثلها في بعض الأحيان، بكل ما فيها من عيوب، شديد الاهتمام بتشريح الجسد الإنساني في أوضاعه المختلفة، وفيما يحدث للأعضاء والأطراف والعضلات حين يغير الجسم وضعه.

* اتهم أنجلو من خلال بعض مواقفه النحتية بالنزعة الوثنية، وخاصة في تمثاله الذي وضع فيه صفا من الشبان المتعزين على سور خلف العذراء.

وثمة ملاحظات تضاف إلى الآراء التي انتقدت بعض أعماله، قال الناقد الفني بيتر وولف (١٩٥٦م): «إننا لنجد بعض العيوب في صورة الأم العذراء التي تمسك بابنها الميت في حجرها، فالثياب تبدو كثيرة مسرفة الكثرة، ورأس العذراء صغير لا يتناسب مع جسمها، وهي تمد يدها اليمنى في حركة لا تناسبها، وجهها وجه امرأة في مقتبل العمر، لا يشك أحد في أنها أصغر من ابنها».

هذا الرأي قد ردَّ برأى آخر قاله سيمون سن (١٩٧٠م): «ألا تعلمون أن النساء الطاهرات يحتفظن بنصرتهن أكثر مما يحتفظ بها غير الطاهرات منهن، وأكثر ما يكون هذا في حالة عذراء لم تتسرب إلى قلبها رغبات الجسد».

كانت كتدرائية فلورنسا تمتلك كتلة كبيرة من رخام ارتفاعها ثلاثة عشر قدماً ونصف مطروحة على الأرض لا يمكن الانتفاع بها لعدم انتظام شكلها، واستدعى مايكل أنجلو ليسأل عما إذا كان يمكن أن تكون هذه الكتلة تمثالا متكاملا بأذرع تسع، وافق أنجلو في الحال، وظل المثال يكدح مع هذه المادة الصلدة الصماء عامين ونصف عام حتى انتزع منها تمثاله الشهير «داود». وقد تطلب نقل التمثال أربعين رجلا أربعة أيام بلياليها.

ويعد أعظم أعمال أنجلو ما صبه من عبقرية في كنيسة سكيتين الرابع التي تمثل قمة أعماله الدينية قضى ردحا طويلا معلقا على قطعة من خشب وقد ربط في جبهته مصباحا وصوب نوره إلى قبة الهيكل.



من لوحات عصر النهضة للفنان مايكل أنجلو

وكان قبل البدء عرض عليه العمل ، فاعتذر وأوصى أن ينجزه رفائيل قائلاً:
«إنه أجدر مني». وتحت إلحاح البابا تنازل، وبدأ العمل على عجل، فنزل من
السقف قبل أن يصقل المشهد الصقل الأخير، وفكر البابا أن من الواجب أن يضاف

قليل من الذهب إلى هذا المكان أو ذاك، ولكن الفنان المتعب أقنعه بأن الزخارف الذهبية لا تليق بمشاهد الأنبياء أو الرسل، ولما نزل أنجلو كان منهوك القوى، هزيل الجسم، شيخاً قبل الأوان.

كان ذلك العبقرى شيخاً دميم الوجه مستوحداً في عمله مستوحداً في حياته يعيش على هامش عصره ويخرج التماثيل الخالدة كتماثيل الليل، والسحر، وعذراء الشفقة وغيرها.

و«بعذراء الشفقة»، سيكون محور حديثنا عن المرأة في حياة أنجلو وخاتمة الكلام عنه.

والغريب أن نظرة المجتمع الإيطالي إلى المرأة في ذلك الوقت كانت نظرة حسية، تركز على الجسد، أما نظرة مايكل أنجلو فكانت شاعرية تأملية وروحية أودعها مختلف شخصيات النساء اللواتي أبدعن تصوره وخلدنه في تماثيله على مر الزمن.

كان أنجلو يشعر بوحده في عصر أصابه جنون الخواس. فكان إذ يرهقه الرسم والنقش والنحت يهرع إلى بيته الذي لم يدخل بابه أو نوافذه شعاع الحب السعيد أبداً ويأخذ في نظم القصائد في جوف الصمت وهدأة الليل، تعاوده نوبات عصبية شديدة، حتى أنه جاءته نوبة مرة حادة وهو يرسم لوحة «يوم الحساب». فقد كان ينظم قصائد غرامية ترن رنين النحاس. وتدفق في رأسه كما كانت مطرقة تشق الحجر الصامت، ويلجأ إلى خيال معشوقته «فيتوريا كولونا»، مثلما أحب دانتى بياتريس، وما زال يجملها بخياله حتى جعل منها عروس شعره الخالد.

ولم يخطر على بال هذا المبدع أنجلو لحظة واحدة أن يدنس حبه لمحبوته فيتوريا، فكان يعشقها عشقا طاهرا مبرحا، وكان يعلم علم اليقين أنها مخلصة لزوجها؛ لذلك أحبها الحب الذي لا أمل فيه، وهام بها هيمان حب نبيل، ويعتقد أن وجودها حية يكفي لأن يقطع عنه يأس قاتل.

ولما توفيت فيتوريا في شرخ شبابها، ظلت تعيش حية في قلب الفنان ووجدانه، وكان ألمه بموتها أقل بكثير من ألم الحزن والندم؛ لأنه لم يستطع أن يقبلها على جبهتها قبله هي الأولى وهي الأخيرة.

ولكن أنجلو كان نادرا بين رجال عصره، وكان الحب في إيطاليا في زمنه يدور في الأروقة والدهاليز، ويقوم على خديعة الأزواج وخداع العشاق، واستهتار النساء، ونقص في العفة طلبا للذائد السريعات، وكان الحب في فرنسا مثل ذلك أيضا يسخر بالعواطف النبيلة ويميل إلى النزول عند منحدرات الغريزة.

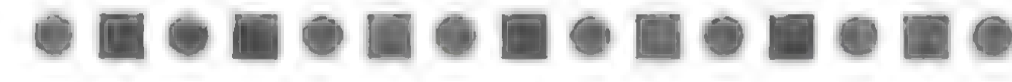
وقد قدم الفنان (رابليه) في أعماله تجسيدا للحب ضمن هذا المفهوم في أعماله.

ومع ذلك وبرغم الإصلاح الديني في أوروبا والذي نادى به لوثر وقامت به الكنيسة الإنجليكانية... إلا أن نداء الغريزة كان يطغى على الفن... إلا فن مايكل أنجلو وعدد قليل من فناني عصر النهضة الخالدين.

الفصل الثالث



القرن السابع عشر



رامبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩م)؛

أنتج القرن السابع عشر أعظم الفنانين العالميين، فقد ظهر رامبرانت، الذي خلد في لوحاته جمال المرأة، ورسم ساسكيا Self - portrait التي



من لوحات رامبرانت والتي تمثل روعة اللون والظلال



تزوجها سنة ١٦٣٤م بصورة جميلة ولباس شرقي، تزين شعرها الأزهار وقد مسك هو ذاته قدح البيرة، ويبدو فرحاً ثملاً.

كانت لوحات رامبرانت تعبيراً مبسطاً وصادقاً لحياته الخاصة، فبعد وفاة زوجته لم يتمكن من أن يتزوج ثانية، لكنه اتخذ من «هندريكا ستوفلز» صديقة، وأراد لميله الجنسي المعتدل أن يظهر على لوحاته فصور نفسه مع ساسكيا في مخدعهما (متحف بريلن).

أما فرانز هيلز F. Hals فلم يخف الميل ذاته لوحة تمثل وجه رامبرانت بريشته

الذي أظهره رامبرانت في بورتريه (الفنان وزوجته) Portrait of the Artist and his Wife لكن هيلز كان أكثر سعة في حبه للنماذج الإنسانية الجميلة من رامبرانت.

وبينما كان ميل رسامي ذلك العصر متجهاً إلى الحب الإنساني بصفة عامة فقد ظهر ميل لدى فنانين آخرين نحو الحب الإلهي، كما فعل سيمون قويت S. Vouet، وكان من أشهر رسامي جدران الكنائس خلال العقد الرابع والخامس من القرن السابع عشر، في لوحته نبتون Neptune and Ceres.

وفي إنجلترا اشتهر سير بيتر ليلي Sir P. Lely بلوحاته التي تضمنت أجمل صور الحب الإنساني، وبنفس الاتجاه سار آري دي فوز A. de Vois في لوحته Rustic Courtship، ونيل جوين N. Gwyn في لوحته Mistress of Charlws.

الفصل الرابع



القرن الثامن عشر



كان محور الفن فى ذلك العصر هو الجمع الحميم بين الفكرة والشكل، ولعل الحب - وهو الموضوع المتبادل بينهما - هو سبب ذلك التناغم الكامل، والغاية هى تحقيق الجمال، فلم يعد الفن عبثاً.. ولا مغالاة زخرفية أو مبالغة قدسية، نبذ طراز الركوكو ذا الأناقة النسوية المتضعة، وتصوير المرأة بصورة ذات حياة اجتماعية دائبة أكثر منها حياة مظهرية، وقد تحقق ذلك فى المنهج الكلاسيكى، الذى جاء يصبو إلى فكرة الجمال وأكثر الأشكال تناسباً له، هو الشكل الإنسانى برغباته البشرية العادية.

وكان قد بدأ الاهتمام بالفنون الكلاسيكية يظهر فى فرنسا منذ عصر لويس الخامس عشر، ويرجع الكثير الفضل فى ذلك إلى مدام «بومبادور» صديقة الملك التى أشرفت على كثير من الأعمال الفنية فى القصور الملكية، إلا أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية، بدأ يقل بعد وفاة لويس الخامس عشر عام ١٧٧٤م، بعد أن أشرفت «مارى أنطوانيت» زوجة الملك لويس السادس عشر على شئون الفنون فى فرنسا.

وبعد قيام الثورة وإعدام الملك عام ١٧٩٣م نشط تيار الكلاسيكية العائدة مرة ثانية تحت رعاية نابليون.

داڤيد J/ L David (١٧٤٨ - ١٨٢٥م):



يعتبر داڤيد زعيم مذهب الكلاسيكية الحديثة، واحداً من عظماء الفنانين في فرنسا، بدأ حياته الفنية مع بوشيه، وكان صديقاً لروبسيير، اتجه لرسم لوحات تمثلت المرأة في عصره مثل لوحة «نساء سابين» ١٧٩٩م. وقد تأثرت نساؤها بالطابع الإغريقي، وبظهور أجزاء عارية من الجسم، لقد أحب داڤيد المرأة، وهذا ما قاله عنه نقاده.

ومن مدرسة داڤيد في رسم الجماليات صورة «مدام ريكاميه» (١٨٠٠م) التي لم يتمها الفنان، وهي امرأة جميلة، أظهرت النزعة

الكلاسيكية الجديدة في خطوطها الخارجية التي تلتف حول السيدة المضطجعة فوق أريكتها لتبرز أنوثتها بشكل كامل، الأنوثة الممتلئة، مقياس ذلك الزمن.

ولقد مثل داڤيد إذن المعاني والأحاسيس الجمالية التي كانت سائدة في عصره.

ويمكن أن يقال أن روبنز يشكل بمفرده مدرسة تمثل عصره بدقة؛ فهو فنان محكم، خرج من الرسم إلى دائرة التصميم الزخرفية للقصور والكنائس، فن باذخ يعكس الأرستقراطية وأيضاً الرفاهية والجمال. وروبنز ذو البصمات القوية في الفن، وصاحب الحركة الدائبة في رسم الأشخاص بانطلاقات سريعة الإيقاع، مع تركيز متميز على إعطاء الوجوه - وخاصة وجوه النساء - تعبيرات حاملة، أو واهمة.

لكن عشاق روبنز الكثيرين يواجهون بانتقادات كثيرة تنصب على رأس فنانهم الذي اهتم بتقليد سابقه، هذا الذي يحاكي قصص الآلهة والأساطير. فنرى «لوبرون» الناقد المؤرخ للفن في عصر روبنز، يسخر من موضوعاته ويدعو روبنز



تبادل السيوف من عصر النهضة - لوحة للفنان دافيد

إلى صياغة لوحات الحب بشكل أفضل، بل أكثر عذوبة، وأن يتعد عن الجدية الواضحة التي يتعامل بها مع نسائه المبحرات في تجليات أقرب إلى الخيال والوهم، وأن يخفف من غلواء ألوانه ويستشهد «لوبرون» بمقولة «بوسان»:

«حذار من الغوص في بحر الألوان، حيث يغرق البعض وهم يرجون النجاة».

وروبنز رسم المرأة بشغف شديد.. وجوها جميلة اختارها وأجاد أداءها بعناية، وركز على حدقات العيون وأمدّها بمشاعر صامته لكنها معبرة، وكان جرو A. Gros من أبرع تلاميذ دافيد، بدأ دراسته معه عام ١٧٨٥م وصار المصور الرسمي لنابليون الذي اصطحبه في معاركه، ولقد عاش جرو تأزما نفسيا واضطرابا روحيا لأسباب تجادل فيها مؤرخو عصره، لم يمهل طويلاً فأدى به إلى الانتحار.

أما عشاق روبنز فإن لوبرون يندد بهم ويسخر من حالهم، ويدعو روبنز إلى العودة إلى تمثيل لوحات الحب بشكل أفضل ويستشهد بقول بوسان: «حذار من الغوص في بحر الألوان، حيث يغرق البعض وهم يرجون النجاة».

وللفنان جويا طراز خاص في التعبير عن المرأة تأثر فيه بفيلا سكويز وامبرانت (الذين حظيا بإعجابه الشديد) يتضح أسلوبه ذاك في لوحة «نساء في الشرفة» (١٧٩٥م).

وكان جورج رومني G. Romney أشهر رسامي البورتريه للفترة من (١٧٣٤م إلى ١٨٠٢م) وقد لقي من النقاد تشجيعاً وإطراء لرسمه للسيدات ذوات الملامح الهادفة، وكانت السيدة دنيفن إيمي D. Emma لإحدى أشهر لوحاته، وقد رسمتها خمس عشرة مرة، لقد أصرّ فيما يبدو على ألا يترك شيئاً من جوانب فنتها إلا وأظهره، ولقد قال فيه الناقد «أوست ديفن»: «إن إيمي كانت بالنسبة لرومني مثل حجر المغناطيس، يصورها بكل ما أوتى من دقة وحذر، وشوق يحرك ريشته بإمعان».

لقد التقى بها الفنان عام ١٧٨٢م، وكانت تعيش آنذاك في كنف كروفييل H. F. Grecille بعد أن تركها زوجها السير وليم هاملتون Sir. W. Hamilton، حتى حظيت باهتمام اللورد نيلسون، وكانت هذه المرأة قد تركت في نفس رومني أثراً عميقاً، كان يرى فيها كل الوجوه التي كان يرسمها للسيدات.

أما توماس روناالدسون T. Rowlandson (١٧٥٦ - ١٨٢٧م) فقد كان أكبر الرسامين الإنجليز في حقل الألوان المائية، وقد صور الحب في الطبيعة والأرياف، وأشهر لوحته «حب في القرية Love in a Village».

ولقى الفنان برودهون إقبالا شديدا بلوحاته التي مثلت جمال المرأة في عصرها. وذكر أن ماريا لويس Marie - Louise الزوجة الثانية لنابليون قد تأثرت بلوحة فينوس وإدونيس Venus & Adonis لبروديهون، والتي تعكس المقاييس المثلى لجمال الجسم.



إن تلك الأعمال الفنية ذات الطابع الجنسي كان معظمها قد أُنتج في فرنسا، ثم تليها بذلك إيطاليا، كما أن الفن الكلاسيكى الجديد كان قد عبر عن مسائل الجنس وأفصح عنها أكثر مما عبرت وأفصحت المدارس الفنية الأخرى.

كان الفنان وليم هوكارث W. Hogarth (١٧٦٤ - ١٦٩٧م) فى لوحة «ما بعد الزواج» يعكس قضايا الجنس لدى الطبقات الأرستقراطية، وكأنه فى رسومه أراد أن يناقش مسألة تعدد الزوجات بدون دافع من حب حقيقى، وكيف كانت تنهار تلك الزوجات سريعا.

ويعتبر الفنانان جينسبورج ورينولد Gainsborough & Renolds من الرسامين البارزين الذين صوروا المرأة، وأجادوا فى التعبير عن الأحاسيس والخواطر التى تدور فى رأسها، وكانت صورة نيللى أوبرين N. Obrien - من أجمل نساء عصرها - للرسام رينولد التى رسمها سنة ١٧٦٠م مثارا للجدل، وتساءل النقاد عن ماذا كان يبحث الفنان! لقد رسم الفنان السيدة بكامل أزيائها ولم يترك فى جسدها ما يبرز أنوثتها بشكل واضح، لكنه نجح فى أن يجعل من عينيها فقط محط «الرغبة» التى استحوذت عليها، وبذلك قال «شولة» بصراحة: إن لوحة رينولد ما هى إلا «مشهد جنسى».

ولوحة بوجى Bouche «دايانا تترك الحمام Diana Leaving The Bath» صورة للتعبير عن الجسد كمصدر للإثارة، كما يؤكد ذلك المشهد الآخر فى اللوحة (خادمة دايانا ترقب جسد سيدتها العارى بإمعان وإعجاب).

ولبوجى أيضا «انتصار فينوس The Triumph of Venus» ١٧٤٠م، حيث ظهرت مجموعة من النسوة العاريات يركبن عباب البحر، أما لوحته «فينوس Venus Consoling» ١٧٥١م، امرأة جميلة عارية تمسك بكيوبيد الصغير إله الحب.

أما غويا، فهو رمز من رموز عصره، اتسمت حياته بالوصف الغريب، مصارع ثيران فى الأصل، وكان حين يمسك سيفه بيده لا يخشى أى أحد، يوصف

بأنه لم يكن منضبطاً، بل قيل عنه أنه مشاكس كذلك، ينزع إلى البدائية ورداءة الطبع، عرف بالصراحة المتناهية التي تخذش حياء الآخرين أحياناً.

لكنه فى ميدان الحب، عاشق لزوجته، نظر إلى الزواج باعتباره اتحاداً روحياً، ورغم فظاظه طبعه كان محبباً للنساء وجذاباً فى عيونهم. ومن خلال النسوة اللواتى أحطن به تسلل إلى المجتمع سريعاً وبدأت جميلات البلاد يجدن فيه ليس مجرد رسام فحسب، ولكنه رجل من الجدير أن يُعاشر، وكان ذلك يخلق لزوجته اضطراباً وقلقاً.

ما هو معروف عن غويا أنه لم يكن يميل إلى العرى، ولكنه رسم لوحتين بارزتين هما: «ماجى العارية» و«ماجى بثوب خفيف»، وقد ذاع صيت هاتين الصورتين وكانت حتى وقت قريب توضعان على مظاريف الرسائل، وللصورتين قصة.

وهكذا تظل لوحة «ماجى العارية The Naked Maja» أشهر لوحات العرى فى الفن العالمى.

وغويا سيد عصره بين الرسامين الأسبان، إنه السيل المتدفق من منبعه إلى مصبه، يمر بالقفر واليباب، ثم بالسهول والمروج، ثم بالصخور والغابات دون أن يتوقف لحظة عن تدفقه العنيف، ولم ترو الروايات فى سيرة فنان مثلما رويت عن حياة «غويا» وعشيقته وملهمته «كاتانا».

لقد أقعده المرض شهوراً، ولسنا نعلم على وجه اليقين إذا ما كانت قصته مع دوقة «ألبا» صحيحة، وهل هى نفسها «ماجى» أم امرأة أخرى.

ومهما يكن من أمر فلا يبدو أنه كان لعشقه أثر كبير على رسمه، كما أن هاتين اللوحتين اللتين أشرنا إليهما، بالرغم من شهرتهما، يعتبران خروجاً على تقاليد الفن الأسبانى الذى كان يستنكر حالات «العرى» فى الرسم.

وفى القرن الثامن عشر ازداد الاهتمام بجمع اللوحات الفنية، وخاصة فى عصر لويس الخامس عشر، وكان الفنانون ينزعون نزعة أرسقراطية فى إظهار وتجسيد مشاعر الحب، وكان أنطونيو ويتو A. Watteau واحداً من أشهر أعلام ذلك العصر، وقد قدم رائعته الفنية La Gammed` Amour.



وقد تميزت أعمال هذا الفنان بالقدرة على التلوين واستعمال الضوء، وإظهار التناقض بين الظلمة والنور، وكان ويتو ينظر بطموح للوصول إلى المرحلة التي حققها روبنز، كما كان يميل إلى إظهار حالات البهجة والمرح في ثنانيا وجوه نسائه، لكن ويتو عانى من آلام مرض مهلك قاده إلى الموت.

كانت تلك النزعة العاطفية العميقة التي تحكمت بتصرفات هذا الفنان قد خلقت طابعا فنيا جديداً تأثر به جميع تلاميذه، ولاقت أعماله رواجاً في فرنسا وألمانيا.

وكان جين نيتير J. Nattier (١٦٨٥ - ١٧٦٦م) الفنان المفضل في فرنسا، وأعماله شغلت القصور والقاعات الأرستقراطية الفخمة، واهتم هو الآخر برسم مشاهد عاطفية، وفي أشهر أعماله لوحته المعروفة باسم «مدام كليرمونت في الحمام Mademoiselle de Clermont at The Bath» التي رسمها سنة ١٧٣٣م.

وكذلك الفنان «موريس كيونت» في لوحته مدام بمبيدور والتي يحتفظ بها متحف اللوفر، وهي تبلغ درجة رفيعة من درجات الإبداع في رسم العواطف الإنسانية وإجادتها، وتجسيد المرأة وإبراز جاذبيتها حتى وهي ترتدى كامل ملابسها، وللفنان كيونت صوراً عديدة للويس الخامس عشر وزوجته، لكنه اتجه بالتالي لرسم النساء الشابات بوضعيات مختلفة.

ومن الرسامين الذين أحيوا روح الثورة الفرنسية وانتموا إلى هذا الطراز من فن العواطف المبهجة، كان برودهون Prud'hon، وقد أحيى الطراز الأفروديتي الكلاسيكي في الفن ورسم نساءً هن أجمل من الطبيعة المحيطة بهن.

الفصل الخامس



القرن التاسع عشر



تعد نهايات القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر حقبة ثرية طرية فى تاريخ الفن العالمى وبداية للتحوّل من نمطية الفنون التقليدية الكلاسيكية إلى حيث المدارس الجديدة الواقعية، الانطباعية، التأثيرية بالإضافة إلى المدارس الأخرى التى استقرت فى مطلع القرن العشرين.

فى هذه الحقبة نجد الفنان يخرج من ذاتيته ويخلع كسائه القديم ليخرج إلى الهواء والطبيعة والماء والخضرة، ويترك قاعات الكنائس والقصور، ليذهب إلى الساحل والجزيرة النائية، ويقف عند المرافئ والمراكب، هذا من حيث الموضوع. . أما من حيث تقنية العمل فقد أخذ الفنان يتعد تدريجياً عن كثافة اللون وضجيج الحركة وقوة الانفعال. ورغم أن ما قدمه الفنانون العظام فى عصر النهضة من أعمال خالدة، إلا أن العصر بمطالبه الجديدة، صار يفرض على الفنان أن يخلد إلى الحياة بتفصيلاتها اليومية ونبضها الدائب، فظهرت الواقعية من جهة، بينما خلد الفنان أيضاً إلى عوالم الحب والمرأة، فصور مشاهد الحب بشفافية أعلى وبأسلوب أكثر رقة فى تصوير تلك المشاهد، فكانت الرومانسية مذهباً رافق ظهور شعراء رومانسيين، حلموا بالمرأة والعشق وصوروهما، اتسمت أعمالهم بتقنيات محدثة فى توزيع اللون بين الظل والنور بينهما مسحات من فضاءات ونجوم وأقمار، وعنوا بالبحر والسماء والضيئات الخافتة، وركزوا على الحركة الخارجية للمشهد كله.

المرأة بعض مكونات العالم، حب بين الواقعية والرومانسية، بين العاطفة والغريزة، جراءة فى الطرح وتلاحم بين الشكل والموضوع.

من إشعاع هذا القرن (التاسع عشر) خيط براق ذهبى يمتزج به الأزرق الصافى، ذلك اللون الجميل مثله «مانيه» (E. D. Manet) (١٨٣٢ - ١٨٨٣م).

ركز مانيه على لوحات مبتكرة للمناظر، فركز على المناظر الخلوية المحيطة بباريس وعلى ضفاف نهر السين، اقتبس «مانيه» فى لوحاته الأولى الطبيعة والمرأة ولوحة «غداء فوق العشب» (١٨٦٣م) لوحة أكسبت «مانيه» شهرة إضافية بسبب الجدل الذى ثار حول موضوعها؛ وذلك لأنها صورت امرأة من غير ملابس جالسة على العشب، وهى فى صحبة رجلين بالزى الرسمى، واعتبروها إهانة للأخلاقيات.

ونظرا للنظرة التى اعتبرت فى حينها «إباحية» فقد استنكرها الإمبراطور نابليون والإمبراطورة.

ثم رسم «مانيه» لوحة «أوليمبيا» سنة ١٨٦٥م وهى تصور فتاة لا ترتدى شيئا تضطجع على سرير وبجانبتها جارية زنجية ممسكة بباقة زهر، ويلاحظ فى هذه اللوحة أن «مانيه» قلّد فكرة فيلاسكويز وجويا فى رسم الجسد، إلا أن النقاد ثاروا واتهموا «مانيه» بعرض فن رخيص مبتذل.

ونقل «جى إى مولر» رأى أحد النقاد فى لوحة «أوليمبيا» وقال: «إن مانيه الذى رسم العذارى التعسفات التافهات لن يتهم بتأليه العذارى الحمقاوات» فما الذى تعنيه تلك (الهزيلة) عدا ما يبدو عليها من أعراض فقر الدم، وما الذى يعنيه وجود الزنجية والقطعة السوداء».

وتذكرنا لوحة «عذراء على العشب» بلوحة جيورجىونى «حفلة موسيقية ريفية» التى تمثل امرأتين عاريتين بجوار رجلين مرتدين ثيابهما، والمرأتان تعبران، من خلال قواميهما، عن مثالية فائقة، يظلل وجهيهما لون غامق، بينما ينبعث حولهما ضوء شاعرى شاحب وحزين.

رغم الانتقادات اللاذعة، اكتسب مانيه عطف وتأييد بعض النقاد والكتاب المهتمين بالحركة الجديدة أمثال دوريه Duret ودورانتى وإميل زولا Zola.



ولقد تأثر اتجاه مانيه بحياته الخاصة، فقد كان يحب مجتمع النساء، ويجد رغبة في رسمهن، وعندما كان مانيه في الثامنة عشرة من عمره، أحب فتاة ألمانية اسمها «سوزانا»، جاءت لتأخذ درسًا على يديه فتعلق بها وأنجبت منه طفلاً، ولم يسجل الطفل باسم أبيه، واستمرت العلاقة في السر بينهما حتى عرف بها الناس بعد ثلاث عشرة سنة لاحقة.

وفي سنة ١٨٦٣م أشار إلى «سوزانا» الشاعر بودلير في إحدى رسائله ووصفها بأنها كانت جميلة وجذابة وموسيقية رائعة وزوجة مثالية لمانيه.

فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠م):



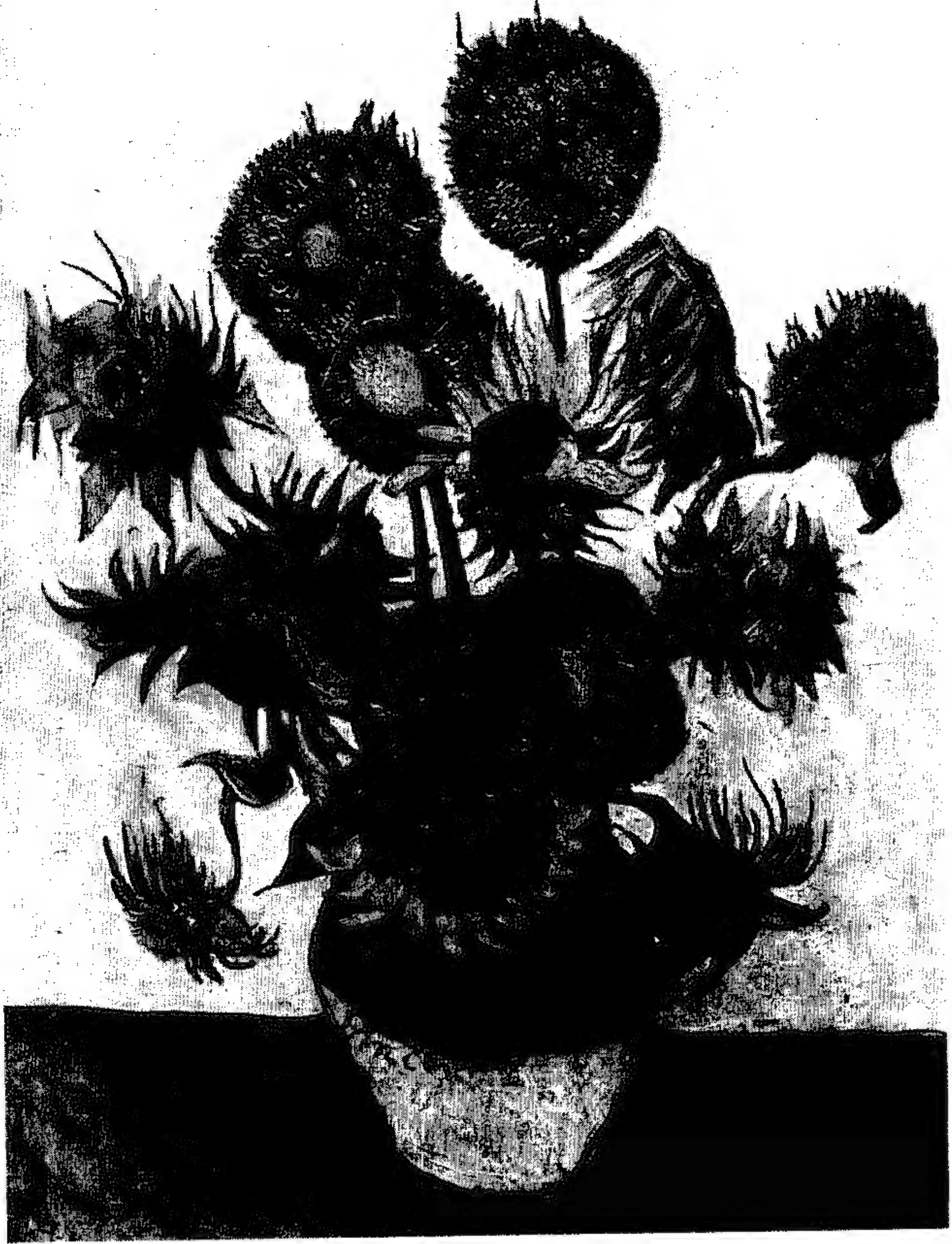
فان جوخ بريشته

وفي هذا القرن ظهر فان جوخ V. Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠م) من مؤسسي المدرسة الفنية الحديثة، اتجه إلى البحث عن مزيد من الحرية للتعبير عن عواطفه الشخصية.

تركت الأحداث القاسية المتكررة في حياة فان جوخ أثراً كبيراً في نفسيته، مما جعله يعيش في قلق وخوف كاد أن يؤدي به إلى الجنون، وبعد أشهر من البؤس والقلق، حاول في أثنائها دراسة شكسبير وديكنز وهوجو، ثم قرر أن يتجه إلى الفن كوسيلة للخلاص من معاناته، وشجعه أخوه على ذلك بإعانه مادياً.

ثم أملت بالفنان ذي الحس المرهف عاصفة عاطفية، إذ وقع في حب ابنة عمه الأرملة، غير أنها صدمته وردته.

وفي أثناء أزمته النفسية، استدعى فان جوخ صديقه جوجان ليقم معه في آرل، وكانت تدور بينهما مجادلات فنية عاصفة كانت نهايتها أن تتردى حالته ويتتابه الجنون، وفقد صوابه، وتعقب صديقه جوجان وحاول قتله وقطع أذنه بالموسى، إلا أنه ندم على ذلك وعاقب نفسه بأن قطع جزءاً من أذنه هو، وقد جسد حالته تلك في لوحته «صورة ذاتية وأذن مضمّد» سنة ١٨٨٨م.



لوحة «عباد الشمس» للفنان فان جوخ

وكلما عاد حبه الفاشل إلى ذاكرته، اهتز وعادت إليه نوبات المرض، انتقل بعدها إلى المستشفى، وتحكم فيه الجنون، وما لبث أن انتحر بطلقة من مسدسه، وفي تلك اللوحة كان يرسم بوحى من حبه الضائع، أشكالا كألسنة اللهب المتلوية

التي تعكس شعوره المعذب، كانت المرأة في حياة فان جوخ مصدره الفني ونهايته الحزينة.

ترك فان جوخ أثره الفني في التيارات والمدارس التي أعقبته وساهم هو وبول جوجان P. Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣م) صديقه في تأسيس أوليات الفن الحديث مع سيزان وبيسارو.

بول جوجان (١٨٤٨-١٩٠٣م):



انفصل جوجان عن التأثيرين بعد أن هجر صديقه فان جوخ، وبلغ أسلوبه الفني مرحلة متقدمة من النضج، هجر باريس إلى تاهيتي عام ١٨٩١م، وركز على رسوم أهلها البسطاء، وكان له ميل شديد لرسم المرأة وإبراز دورها الأنثوي بوضعية عارية أو نصف عارية، وأشهر لوحاته «امراتان من تاهيتي» (١٨٩١م).

كان جوجان أكثر واقعية في علاقاته مع المرأة عن زميله فان جوخ، حيث عاشر النساء ورسمهن، وانتهى به المطاف بأن قدم للفن صورة جديدة للمرأة التي استوحاها من قرى تاهيتي لم تكن نجده أو نراه في لوحات من تقدمه من فنانين.

وبعد سنوات قليلة من رحيل جوجان، ارتحل بول سيزان P. Cezanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦م) مبدع كبير آخر، وترك ألوانا قائمة وسميكة، كان يمثل مرحلة ما بعد التأثيرية لكنه اعتبر أبا للفن الحديث.

كان لسيزان ولع هو الآخر بالجماليات من النساء، فرسم حالات متعددة من الحب، وكانت لوحته Madame Ce`zanne إحدى روائعه، وهي صورة زوجته التي كان فيما يبدو قد عشقها، حتى أنه رسمها كما يذكر كتاب سيرته خمسا وعشرين مرة.

ومن جيل سيزان، كان إدجار ديجاز E. Degas (١٨٣٤ - ١٩١٧م) الذى أبدع فى إنجاز لوحات تمثل فى معظمها موضوعات، المسرح ورقصات الباليه، ومقاهى الليل فى باريس، كما رسم ديجاز فى أواخر حياته عددا كبيرا من الدراسات بالباستيل لراقصات الباليه ولنساء عاريات، فى حياتهن اليومية.

أما التأثيريون الانطباعيون الذين رسموا الطبيعة ومناظرها دون أن يقحموا المرأة فى كل موقف، فكان من أمثال ألفريد سيسلى A. Sisley (١٨٣٩ - ١٨٩٩م)، وقد تأثر بأسلوب كورو، وبألوان مونه الصافية.

أما فرنسوا ميليه F. Millet (١٨١٤ - ١٨٧٥م) فقد اتجه تدريجيا إلى المناظر الريفية، وأصبح صديقا حميما للرسم روسو وأقبل على تصوير موضوعات من حياة الريف الذى أحبه.

وجوجان، هذا الرسام الغريب، لم يكن حتى عامه الرابع والثلاثين إلا رساما هاويا صديقا لبيسارو، متأثرا به، ترك عمله المربح فى بورصة باريس ليتفرغ للرسم وأدار ظهره للثراء، كما أدار ظهره بعد حين لعالم أسرته فترك زوجته وأطفاله الخمسة بلا معين، ومنذ ذلك التاريخ كان نصيبه العوز والعذاب والمعاناة.

شد جوجان الرحال إلى حيث الطبيعة الساحرة، ووجد نفسه، بفضل سيزان، والفن اليابانى، ملتصقا بالطبيعة والمرأة أكثر من أى وقت مضى.

قال جوجان يوما لصديقه:

«لا ترسم قريبا جدا من الطبيعة، فالفن تجريد تستخرجه أنت من الطبيعة، احلم به وفكر مزيدا بالخلق والتكوين... إن أسلم طريقة لبلوغ الذروة أن تحلم، أن تبدع... أن تخلق وأن تقلق».

وبعد، فقد صور جوجان المرأة بأسلوب جديد، نساء تاهيتى وجزر البحار والأدغال، مزيدا من التقنية الجذابة، وقليلًا من العشق الذى يرتسم فى العيون.

وظهر فى القرن التاسع عشر المذهب الواقعى، كرد فعل للمذهب الرومانتيكى الذى ناهض الكلاسيكية الجديدة.



تجنببت الواقعية الخيال والابتكار فى موضوعاتها، وابتعدت عن تعبيرات الحب الإنشائية، فمثلت الأشياء أو حاولت أن تمثلها كما هى .

ربما كان للواقع السياسى أثره فى ظهور ونجاح هذا التيار الفنى، فقد انتشرت الروح الديمقراطية التى نادى بها الأدباء والشعراء أمثال فيكتور هوجو وقولتير وبلذاك .

فبدأ الفنانون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية، تعالج مشكلات المجتمع والطبقة الكادحة والمرأة العاملة أو الأم والمربية، فهى دائبة وسط صخب الحياة .

كان دوميه H. Daumier (١٨٠٨ - ١٨٧٩م) من أعظم رسامى الكاريكاتير الذى استخدم لانتقاد المجتمع .

رسم الفنان لوحات كبيرة ظهرت فيها المرأة مشغولة بعمل، ولم يعبأ بها كامرأة حاملة، بل سخر من نساء الطبقة الأرستقراطية اللواتى لم يكن يشغلهن سوى الحب .

استمد دوميه لوحاته من أدب سيرفانتس وصور دون كيشوت ومساعدته سانكو بانزا، وقد تأثر بسيزان وقان جوخ كما سنرى .

الفصل السادس



الرومانسية



الأفكار كما يقول مونتسكيو، ليست صالحة إلا في زمانها، وفي البيئة التي تظهر فيها، ولكل حقيقة مذهب وأثر وقيمة نسبية لا يمكن تقديرها إلا في إطارها المكاني والزمني، لكننا نضيف إلى مقولة مونتسكيو ونعقب: إن الأفكار الصالحة، صالحة في زمانها ولكنها تبقى ما دامت تنفع الناس، أما الزبد فيذهب جفاء.

كان القرن التاسع عشر في أوروبا عصر تغيير وتجديد، وظهرت فيه أفكار من ذلك النوع الذي ينفع الناس أبداً. كان هو عصر التاريخ، فبينما كانت العصور السابقة تحمل فلسفات تقليدية وآراء لم تجد أكثرها لها أسسا قوية تحملها، بدأ القرن التاسع عشر الأوربي يصنع تلك الأسس المتينة، لتقف عليها آراء ثابتة وروحا مستقبلية.

وكان للوعي الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي فجرته في فرنسا (الطبقة البرجوازية) أثره الفعال في إذكاء نار الثورة الفرنسية الشهيرة في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، التي نادى بالحرية والإخاء والمساواة، وقد تسربت قدحات هذه الثورة في خيرها وشرها إلى الفن والأدب رغم أنها لم تظهر إلا بعد عام ١٨٢٠م بسبب الجو السياسي المضطرب الذي عم فرنسا.

بدأت الرومانسية تهز دعائم الكلاسيكية وتحل محلها تدريجيا، وتمجد الطبيعة لما فيها من بساطة وبراءة، وهي تقوم، بخلاف الكلاسيكية، على الإيمان الشديد بقدسية العاطفة، وضرورة التحليق في عالم الخيال والحلم تخلصا أو تجنبنا من الواقع.

والرومانتيكى يركن إلى الحب ويستسلم له، ولكنه يحاول أن يتخطى ذاته فى آن معا وبذلك يقول بابيت:

For though the Romanticist Wishes to Abandon himself to the Rapture of Love, he does not Wish to Transend his own ego.

وقد عمد الرسامون الرومانسيون إلى إقصاء القوى العقلانية عن الرسم قدر الممكن.

ولم تتمكن النزعة الكلاسيكية من إظهار العواطف والانفعالات ومواقف الحب بشكل مميز واضح، ولم تجسد اللقاءات الإنسانية بصورة صريحة تكشف عن الرغبة الجسدية فى الإنسان، إنما تمكنت من ذلك الحركة الرومانتيكية التى ظهرت لتعوض عن الخيالات والأحلام فى عالم الواقع.

ظهرت الرومانتيكية بشكل واضح فى إنجلترا على يد المصور الإنجليزى W.Blake الذى اهتم باللامعقول فى موضوعاته وتوافرت له المادة فى أعمال ملتون والكتاب المقدس والكوميديا الإلهية، كما توطدت الحركة الرومانتيكية على يد شيل وبايرون فى إنجلترا، وهوجو وديموسيه فى فرنسا، وجوته وشيلر فى ألمانيا، وبوشكينى فى روسيا، وأشهر لوحاته التى تمثل الحب الإنسانى هى Paolo ana Francesca in the whirlwind of Lovers.

وكانت الرومانتيكية أسلوبا معارضا للبحث التقليدى عن القيم الجمالية فى الخلق الفنى، ولقد أفسحت المجال للعواطف أن تظهر، وللمرأة أن تبدو عاشقة وحاملة، وللطباع أن تتجسد واضحة فى الرغبة، والهيام، والغيرة، والحسد.

فالمصور بالمر S. Palmer (١٨٠٥ - ١٨٨١م) رسام الطبيعة الإنجليزى الذى التقى ببلاك سنة ١٨٤٢م وتأثر به، قد ترك للرومانتيكى الإنجليزى أسلوبه وألوانه الواضحة الهادئة، وأغنى الجيل الذى بعده بمواقف الحب وخلواته، ووليم أورتشاردسون W. Orchardson الذى جعل من الطبيعة والمرأة شيئا واحدا، فلا طبيعة كاملة عنده من غير موقف حب.

ويعتبر ديلاكروا E. Delacroix (١٧٩٨ - ١٨٦٣ م) من أقوى الدعائم في القرن التاسع عشر، كان يمثل النزعة الرومانتيكية في فرنسا بدون منازع.

تأثر ديلاكروا في شبابه بالمصور چيريكو، فاستمد منه حماسه للتصوير وللأدب الإنجليزي، وتدل أعماله الأولى على أن موضوعاته كانت مستمدة من دانتى، وملتون، وجوته، وبايرون، وسير والتون سكوت. وقد رسم ديلاكروا أولى لوحاته «قارب دانتى وفرجيل». ومن أعماله المختارة «نساء في الجزائر» عام ١٨٣٤م، حيث يظهر النساء الجزائريات بلباسهن التقليدى.

وقد أحب ديلاكروا النماذج الشعبية عند مويلو، وخاصة رسوم النساء والفتيات عنده، ولكنه أضاف إلى الوجوه الجميلة تعبيراً أعمق، حتى الأشكال والنماذج غير الجميلة جعلها ديلاكروا جميلة بأن أضاف إليها من عنده جمال الروح، وقد أعجب بجماليات رامبرانت وتأثر فيها حتى قال (ديلاكروا) عن رامبرانت أنه أعظم من رافائيل.

من أشهر أعمال ديلاكروا: «موت أوفيليا The Death of Ophelia» (١٨٤٤)، وهى تعبر عن قصة مأساة حب. لماذا أراد ديلاكروا أن يختم قصة حب رائعة بالموت، لم يفعل ذلك مرة واحدة مع أوفيليا بل مرات ومرات فقد تأثر الفنان أيضا بهوير وقصة الحب الخالدة.

لقد اختلف إذن عن «جوستاف كوربيه G. Courbet» (١٨١٩ - ١٨٧٧) فى «حبه السعيد» وكوربيه هو نتاج المدرسة الطبيعية، والواقعية نتاجه هو. لقد أكد هذا الفنان على أن التصوير يجب ألا يقتصر على تمثيل الحقيقة والأشياء الواقعية، والجنس فى حياته شىء واقعى؛ لأنه كما عبر عنه هو «علاقة إنسانية».

تأثر كوربيه بالتطورات التى نتجت عن ثورة ١٨٤٨، كما تأثر بأصدقائه الشاعر بودلير والكاتب الاشتراكى برودون، ومن أعماله «مرسم المصور» (١٨٥٤)، وهى مشهد لامرأة عارية يرسمها الفنان ويرقبها جمع من المشاهدين، كما رسم كوربيه مشاهد إغراء فى لوحته المعروفة بـ «المستحمات» ولقد اتهمه ديلاكروا بأنه يفتقر إلى الخلق والإبداع والحس المرهف، وحول لوحته «المستحمات» كتب ديلاكروا يقول: «عجبت لهذا التواء فى لوحة كوربيه هذه، ولكن بئس

اللوحة، فالابتذال ليس فقط فى الأشكال، بل حتى فى فكرة اللوحة! ابتذال، عدم فائدة وغموض».

وعن نساء اللوحة يقول ديلاكروا: «ليس هنالك تعبير، امرأة برجوازية جسيمة عارية تماما، تدير ظهرها وهى خارجة من بركة صغيرة لا تبدو عميقة وتكاد تكفى لغسيل الرجلين».

ولعل الفنان إنجريس Ingres خير من مثل جمال الجسد الأنثوى فى أكثر من لوحة، وكانت إحداها مدام رفرى Mademoiselle Riviere (١٨٠٥م) وأنجليكا Angelica سنة ١٨٥٩م.

وكان فيزولى H. Fesulii (١٧٤١ - ١٨٢٥م) معجباً بشكسبير، ونلاحظ فى رسومه التوضيحية للأعمال الأدبية العالمية: «دانتي وفرجيل»، أنه كان يرسم شخصياته فى حركات مفتعلة، ورغم مشاهدته التاريخية، فقد كانت تبدو على الوجود وفى الإيماءات والحركات ما يشير إلا أن فيزولى كان عليه سلطان من الحب، كما أشار إلى ذلك معاصروه.

ويعتبر جون كونستابل J. Constable (١٧٧٦ - ١٨٣٧م) من مصورى الطبيعة الذين اهتموا بالمرأة كعنصر أساسى فى اللوحة. رسم المناظر الخلوية فى الريف الإنجليزى، واتضحت قدرته العالية فى استخدام الألوان البهيجة وله صور تمثل المرأة فى حالات من الفزع، وبعد وفاة زوجته سنة ١٨٢٩م أصبحت أعماله تعكس حالة التشاؤم والحزن.

وكان كاميل كورو C. Coro (١٧٩٦ - ١٨٧٥م) قد تعرف على أسلوب كونستابل وتأثر به، ومن أشهر لوحاته «رقصة الحوريات» ولم يبد ثيودور روسو Th. Rousseau (١٨١٢ - ١٨٦٧م) اهتماما كثيرا بالمرأة أو بمواقف الحب، إنما اهتم بالطبيعة وحسب، وهو المؤسس الفعلى لمدرسة الباربيزون التى مجدت الطبيعة فى لوحات شاعرية، وكذلك فعل جوزيف ترنر J. Turner (من أعظم مصورى الطبيعة الإنجليز).

ومن أبرز رسامي القرن التاسع عشر، الذين كان لهم ولع برسم المرأة ولیم
إتی W. Etty (١٧٨٧ - ١٨٤٩م) في لوحته The Parting of Hero and Leander
التي رسمها سنة ١٨٢٧م.

ولوحات إتی كانت مفعمة بالحب واللقاءات، وصوره تمثل أكثر مواقف
الحب الخالدة في التاريخ الأوربي، كما صور مواقف الحب في الميثالوجيا العالمية،
لكن وجوه محببة، حزينة مرة وحائرة مرة وغريبة مرات.

لقد أحب إتی، وعاش للحب، أراد أن يتزوج، لكنه في النهاية لم يوفق،
وظل عازبا حتى نهاية عمره.

فقد كان جيريكو مثلاً T. Gericaut (١٧٩١ - ١٨٢٤م) فريدا في أسلوبه
ولونه بين رواد المدرسة الرومانتيكية، فدرس أسلوب مايكل أنجلو ودافنشي ولوحته
المشهورة «طوف ميدوزا» (١٨١٩م) التي تعبر عن فاجعة واقعية (مجموعة من
البحارة تمكنوا من النجاة على طوق من الخشب بعد أن غرقت سفينتهم في المحيط)
تأثر فيها بأسلوب ديلاكروا (وقد استعان جيريكو برسم بعض وجوه لوحته بالجثث
الحقيقية للموتى).

وهكذا لم تكن كل نتاجات الرومانتيكيين، تعبر عن الحب والمرأة والحياة،
كان بعضها يمثل النهاية والضياع والألم، وحتى الموت ذاته المرسوم على وجوه
النساء، اللواتي ذهب الرعب بجمالهن.

لقد بدأت الرومانتيكية تعبيراً عن الحب، حبا كانت جذوره تمتد إلى الزهد
بالنفس، فليس من صورة أكثر إنسانية إلا رمز الحب الأمومي، تجسد أولاً في
صورة العذراء، والطفل يسوع، تجسد في مواقف الاستشهاد والتوبة والمعجزات.

ومرت الرومانتيكية بعد ذلك بالحب الطبيعي والخالص، ثم بالحب وبالمراة
أيضاً تشوبه الرغبة ثم بالرغبة الواضحة والصريحة للجسد الإنساني.

فقد كان أوجست أنجريه J. A. Ingres (١٨٦٣ - ١٧٩٨م) وهو من أبرع
تلامذة مدرسة دافيد في باريس. وقد اتجه إلى رسم الصور الشخصية، وبراعته

ظهرت فى رسم الصور النسائية، كان أهمها «الآنسة ريفيرا» سنة ١٨٠٥م، إلا أن هذه اللوحة قوبلت بالنقد.

رغم أن أنجريه كان معجباً بفن رافائيل الروحانى فقد أنتج لوحات لنساء عاريات لا يتميزن بالجمال المثالى الرقيق المعروف فى نساء رافائيل، أبرز الجمال الأنثوى الممتلئ بالحياة، وخالف قواعد التماثيل الإغريقية.

لم يكن أنجريه يميل إلى الجمال المثالى ذى المقاييس للمرأة البدينة، والتركيز على مواطن الفتنة تعبير عن الرغبة - كما يرى فرويد - ويبدو ذلك فى لوحته «المحظية» (١٨١٤م) صورة لسيدة جميلة وعارية ومضطجعة.

قال فيه ناقدوه: «وهكذا لم يتمكن أنجريه من تحقيق أسلوب رافائيل والقدسية التى كان يحتويها، لقد تملكته الرغبة فى الكشف عن الجمال النسائي».

كان أنجريه يتشبه بدافنشى فى رسم «الابتسامة الخالدة» وفى الصبر على رسم نماذجه، حتى لو كلف رسم النموذج سنوات طوال.

لقد قضى الفنان اثنى عشر عاماً يرسم صورة «سيدته الجميلة»^(١)، ولا ريب أن الجليلة صاحبة الصورة قد كبرت فى مدى الاثنى عشر عاماً بشكل محسوس، لكن الفنان كان يخفى ما تتركه السنوات فى أثر على وجهها وجسدها.

ويعتبر الفنان النرويجى مانج E. Munch (١٨٧٧م) من طراز الفنانين الذين مزجوا الحب بالطبيعة فرسم المرأة العارية رمزا للتوحد مع الطبيعة.

(١) بيعت هذه اللوحة فى الثلاثينيات بآلاف الجنيهات، وهى تستقر الآن فى المتحف الأهلئ بلندن.





مخلفه إلى القرن العشرين



التأثيرية والانطباعية:

نجحت هذه النزعة المتطورة الجديدة بفضل التجارب المستمرة التي قام بها جماعة من شباب الفنانين الفرنسيين، الذين بدأوا يهتمون بتأثير العوامل الطبيعية المتغيرة على المرئيات كالضوء، بعد انبهارهم بالاكشافات العلمية التي توصل إليها العلماء في مجال تحليل ضوء الشمس.

كانت مجموعة المصورين الشباب: مونيه، ويسارو، سيسلي، ورينوار وآخرون الذين أطلق عليهم فيما بعد «التأثيريون» ينتمون إلى المدرسة الواقعية في بداياتهم.

بدأ مونيه ورينوار يقدمان أعمالهما بشكل لفت نظر الناقلين الفنيين، وكان مونيه هو الزعيم الفعلي لمصوري المدرسة التأثيرية، إذ كان أكثرهم التزاما بتطبيق مبادئ الرؤية البصرية. قال ج. مولر: «ليس هناك من يمثل الانطباعية خيرا من كلود مونيه، وليس هناك من وضّحها بجرأة أعظم ومنطق أرجح مثل مونيه»، وقال مونيه عن نفسه: «أنا أرسم كما يغنى الطير، الرسوم التي لا تصنعها الشرائع»، وكان انطباعيته هذه قد شملت المرأة التي استوحاها في عدد مهم من لوحاته، وخاصة لوحته «نساء في الحديقة» (١٨٦٧م) وقد ظهر فيها تأثيره بإدوارد مانيه.

مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦):



ولقد أفصح مونييه بوضوح عام ١٨٦٦ - ١٨٦٧م عن أسلوبه الخاص عندما رسم «نساء في الحديقة» ففي البدء رسم اللوحة بأكملها في العراء، الأمر الذي كان يُعدُّ بحدِّ ذاته تحولا جديدا، كذلك لم يعمد إلى تأثير الظلال فوق الوجوه والثياب البراقة باستعمال درجات لونية معتمة بل استعاض عنها بالألوان الباردة الخضراء والزرقاء، وبذلك وضع مونييه تفاعلا جديدا للألوان.

رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩م):



أما رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩م) فكان أحد أكبر رسامي القرن التاسع عشر، تأثر بواقعية كوربيه، فرسم المقاهي والمسارح والأماكن العامة، وتوضح مهارته في لوحته: «مدام شاربانتيه» (١٨٧٧م) ومن أشهر لوحاته «المستحمات الكبيرات» (١٨٨٧م)، وتصور هذه اللوحة ثلاث نساء لا يرتدين شيئا، يستحمن في الخلاء، وواحدة يركز الرسام على الوضع الجسدي الإنساني للمرأة.

ذكر عن رينوار أنه كان يداعب النساء قبل أن يرسمهن، وكان معنيا بالضوء الذي يغمر المكان الذي هنَّ فيه، وأراد للضوء أن يخترق الأجساد إلا أنه لم يشأ للضوء أن يتلاشى فيها (أندريه ريتشارد: النقد الجمالي).

ورينوار - بحسب ناقديه - يفاجئ النساء في خلوتهن، يرسمهن وهن جاثمات في أحواض الاستحمام، منهنكات بصب الماء على الماء، منصرفات



لوحة للفنان مونييه

لزينتهن، ومع محاولته أن يجعل النساء منشغلات هكذا فلم يكن له بد من رسم مواقف فاضحة، لم يكن هدفه إثارة الغرائز، كما قال ناقدوه.. ومن يدري!؟

كان رينوار متأثرا ومعجبا بتسيانو وفيلاسكينز وديلاكروا، ومتفاعلا مع روبنز وبوشيه، يلتقى معهم في الإثارة الحسية، لكن العرى عند رينوار - كما قلنا - حالة طبيعية يعكسه بوضوح بشكل أكثر دقة من سابقه، فإنه برأى مؤرخيه: «إذا ما وجد إيروس (إله الحب عند الإغريق) في صورة، فهو إيروس الوثني وليس ذاك الذي قصده نيتشه في إحدى مقولاته».

يقول بولار ستيفنس (الانطباعية، باريس ١٩٧٠م): «إن أجسام رينوار لؤلؤية رقيقة تبدو في الواقع كأنها لم تعرف حمى العواطف وجيشانها، هي هنا أمامنا في حالة براءة هادئة ومترنة».

فى فن رينوار لم نعثر على أثر للعذاب أو للقلق الذهنى أو للتعقيدات النفسية، ونحن حتى فى صورته الشخصية أمام وجوه متألفة مستبشرة لا تعبر إلا عن لذة العيش فى العراء فى غمرة الضوء الناعم والشديد معا، ونساء رينوار فى الواقع، شاببات نضرات فى معظم الأحيان، والمرأة عندها - عموماً - هى حواء التى تسكن جنة لا وجود فيها لشجرة المعرفة، ولا للأفعى . . .».

إن رينوار يفكر بالنساء الباخوستيات (نسبة إلى الآلهة باخويس) أجساد بضعة غنية متزنة، ترمز إلى عشق الحياة، وتمجيدها بعطائها وبدائيتها ونشوتها، ولقد اكتسح هذا الأسلوب كل أعماله الأخيرة ذات الأسلوب الإيقاعى الدقيق.

أما ديكا فهو ينتمى إلى المجموعات الانطباعية أيضاً، وهو يشترك مع مونييه ورينوار فى إرساء قواعد هذه المدرسة الجميلة فى الرسم، غير أن ديكا ليس مولعا بالرسم فى الهواء الطلق، وهو يبحث عن التلقائية، ويحلل الضوء وراء الأبواب، مولع بالجسد البشرى يدرس تفاصيله عن كثب من خلال مراقبة الراقصين والراقصات فى دور الرقص (الأوبرا)، يبحث عنهم فتسجل ريشته حركاتهن وهن فى حجرة الانتظار أكثر مما يرصدهن على خشبة المسرح، فهو لا يولى اهتمامه بأدائهن الرشيق بقدر اهتمامه بأمزجتهن غير المألوفة.

ويُعدُّ لوتريك تولوز واحداً من أبرز ممثلى الانطباعية، تحدر فى أسرة نبيلة، وكان والده مغرماً إلى حد الهوس بالصيد والخيول. أصيب، وهو صبي، بنوع من الشلل أثر على نموه، وقد ترك هذا النقص بصماته على فنه وهيمن على سيرته الذاتية بكل تفصيلاتها، ومنعه من التمتع بمباهج الحياة الطبيعية، وتوجه - تعويضاً لذلك - إلى الانغماس فى حياة الليل البويهيمية، والتردد على أعشاش النساء المنزويات فى دروب باريس القديمة، وكان يقضى أوقاتاً طويلة مع المبتذلات منهن، يعاقر الخمرة فى الحانات وصلالات الرقص والبارات فى حى مونمارتر الذى أمضى فيه ثلاثة عشر عاماً.

انطبعت تلك الليالى الماجنة على رسومه، فسُور حياة البارات، وأمعن فى رسم مجتمع المرأة، لقد أتعبته تلك الليالى وأقضى مضجعه الحلم بالنساء وانعكس على ريشته الشعور المؤلم بالفشل معهن، وانتهى به الأمر أخيراً إلى إحدى المصححات، وخرج بعدها إلى الحياة التى هجر قيودها والتزاماتها.

فى مونهارتر لم يشعر بالألفة إلا فىه، عالم الفن والنساء المضمخات بالألوان والعطور، عالم تحيطه قبوات العشاق والحلمات والماجنين أيضا. كانت عيناه نفاذتين، وذهنه متوقد، وقلبه ملىء بالمرارة، مجمع للفن خلاصة تلك الخمائر المتقلبة والأهواء المضطربة بين أطر لوحاته، نساء، وجوه جميلة، متغضنة، طرية، متعبة، نساء سيدات، ثمة مبتذلات، خيل وحانات وربما تفردت «الطاحونة الحمراء» عن غيرها من لوحات لوتريك، بأنها من معالم رسم المستقر، كانت المولان روج خلفية هادئة بعيدة عن صخب المونمارتر وعن الحفلات الموسيقية والسركيس، والرقصات اللواتى رسمهن بقدرة الحركة والانفعال.

لم تكن المدرسة الانطباعية واضحة كوضوح مانيه نفسه، ولم تواصل الانطباعية الآخر عنه، لكن المدرسة بدأت تتأثر بتجارب رسامين آخرين مثل تجربة تورنر التى اكتشفها مونييه وبيسارو فى لندن عام ١٨٧٠م فكان تأثرها شديدا بهؤلاء.

لقد تمسك الانطباعيون بفنهم، رغم مسحة من السذاجة احتوت بعض رسومهم، كما يرى مؤرخو الفن، وكانوا يعتبرون أنفسهم ممثلين لحقبة من عصر الإنتاج الفنى الغزير والمترع بالجماليات.

التعبيرية:

التعبيرية، كما اتفق على تعريفها النقاد، هى حركة فنية تحررية، وهى أيضاً مدرسة بنيت على أساسها مدارس فنية حديثة فى القرن العشرين، وهى إلى حد كبير تضاد للواقعية، إذ أهمل الفنان رسم ما يراه بعينه بل ما ينعكس على نفسه.

ظهر من الفنانين التعبيريين مونج وأنسور ووليم ليمبروك وأرستيد مايللو وغيرهم، وهذا الأخير كان أكثر من غيره ولعاً برسم النساء ومشاهد الحب وأكثرهم تأثراً بالنحت الإغريقى (منحوتية: امرأة جالسة ١٩٠١م) كان نموذجاً ودراسة للجسد الإنسانى.

فى هذه الحقبة يظهر الفنان المثال رودان أحسن وأقوى من مثل النزعة التعبيرية، ومن النجوم المتألقة فى سماء النحت، بل أعظم نحات فرنسى على

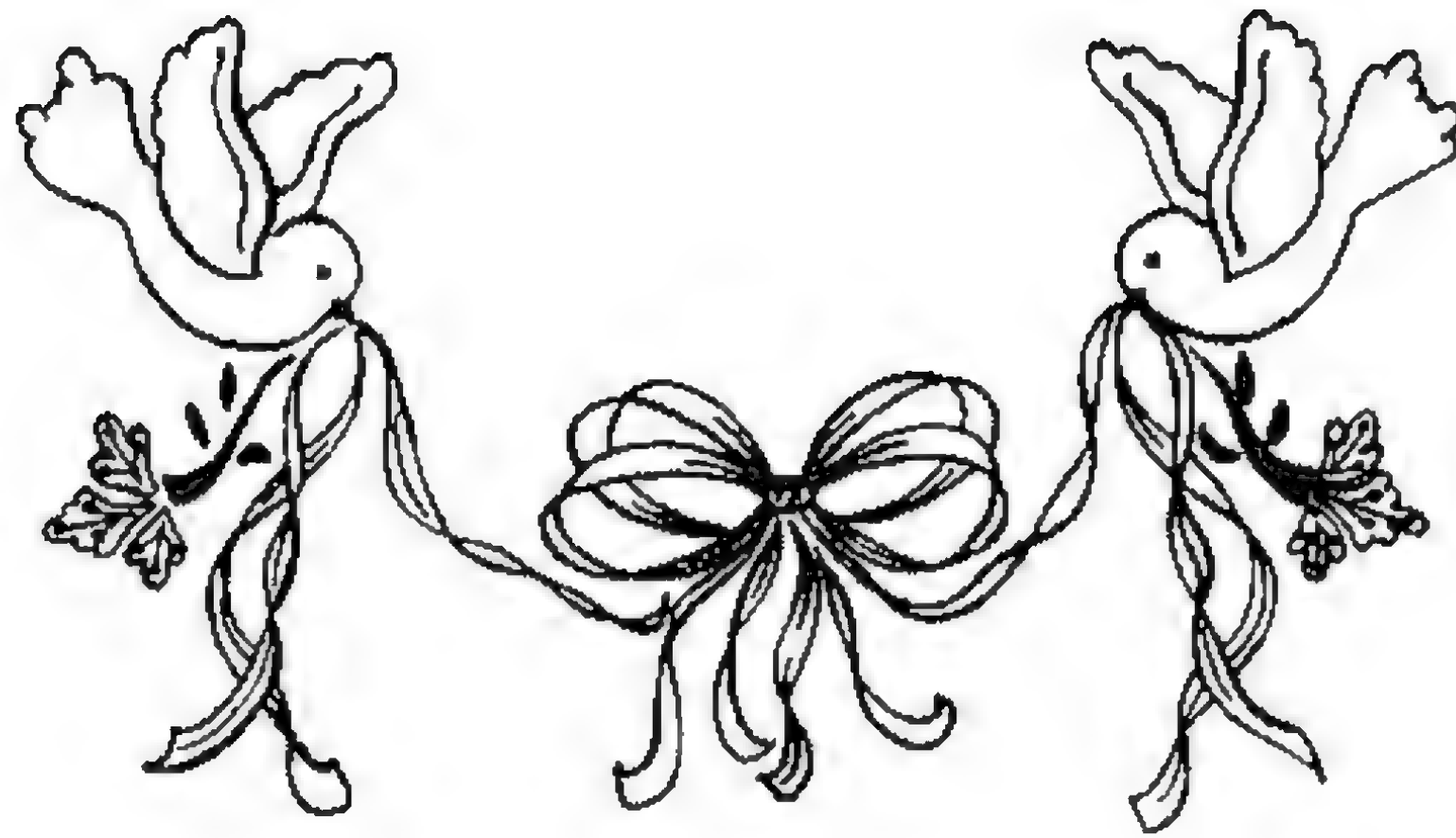


لوحة للفنان رينوار

الإطلاق، ورغم أنه كان تعبيريا لكنه عالج موضوعاته بالتعبيرية الواقعية وليست المجردة أو المسطحة، وتميزت أعماله بالحوية والحركة الدافقة.

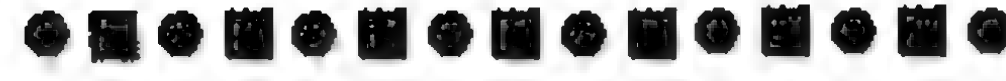
تأثر رودان بالمفكرين الأكاديميين، وكان يكتب الشعر، حالما، يتعشق الجمال، ويسعى إلى اقتناص مضامينه تأثرا بأوفيد Ovid ودانتى وبودلير. ويبدو أنه قرأ الشعر الهندي، وحاول أن يقلد الفن الشرقي في بعض أعماله.

وتعد أعظم أعماله تلك التي جسد فيها الشوق وحرارة اللقاء، المنحوتة الرائعة «القبلة The Kiss».





القرن العشرين



المذاهب الحديثة: السريالية والدادائية والتكعيبية والرمزية

فى القرن العشرين صار الوضع مختلفا، ومتغيرا ضمن إطار النظرة الاجتماعية الجديدة التى أحدثها انتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية، وظهور النزعة الفردية وصار للفرد (فى نظر الجيل الجديد من الفنانين الشباب) حريته، يطالب بها كاملة من غير أن يعارضه مجتمع وأن تقف فى وجهه تقاليد.

هذه الحرية انطبعت على أعمال الفنانين الشباب ووصلت ذروتها فى مطلع ذلك القرن، فانطلقت أفكارهم إلى حيز التنفيذ، بشكل لا مواربة فيه، صريح وواضح فى موضوعات العلاقة والرغبة، حتى كأننا نحس أن مشاهد العاطفة الرومانسية بدأت تساق إلى الورا وتتوارى خلف رموز الجسد والرغبة.

وهذا الفيض من الخيالات والرموز التى أكدها السرياليون، له ارتباط وثيق بالتحرر الفكرى الإنسانى اجتماعيا وسياسيا فى القرن العشرين، بل أكثر من ذلك، نحو قدرة هذا الإنسان على مجابهة نفسه بغرائزه ومشكلاته الفردية، وبخاصة ما يتعلق منها بالدافع الجنسى.

إن مواجهة الفنان لمشكلات الغريزة بصورة إباحية، وعرض هذه المشاهد على لوحات فى المعارض، لم يكن لينتج فى القرن العشرين، إلا إذا كانت له بوادر مهدت الطريق لهذا التعبير الطليق، الذى كشف عن الإنسان ومكنوناته، فمن أهم العوامل التى ساعدت على بروز هذه النزعة، ظهور علم النفس التحليلى الذى

قاده فرويد وزملاؤه الآخرون أمثال «يونيغ C. Jung»، و«أدler A. Adler» الأمر الذى كشف للناس عن معرفة جديدة بالجنس، بحيث إن الفنانين حينما اكتسبوا هذه الثقافة، التى تنتمى إلى القرن العشرين، أسهموا بدورهم فى إعطاء صورة ملموسة لهذه الفلسفة بالأفكار التشكيلية، وكانت الدادائية أو حركة (الدادا Dada) من أولى الحركات التى مهدت لذلك.

النزعة الدادائية:

ظهرت هذه النزعة فى أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، التى حطمت كثيرا من المعايير الشائعة، والأخلاقيات المتداولة فى المجتمع، إذ إن الجنود العائدين من الحرب، وقد كان كل ما أمامهم، تحطيمًا وتخريبًا، وسفكا ودمارا، ونوعا من الوحشية، وهدما لكل القيم. جاءوا بعد هذا ليسألوا أنفسهم عن معنى الحياة، ولماذا يعيشون، وأى القيم يدينون بها؟ أسئلة تثار بعد أن تفتت القيم التقليدية نتيجة ما أثمرته الحرب من ويلات.

كان لابد من هذا التساؤل أن يخلق معه نزعة هجومية على كل ما هو تقليدى فى الفن، فكون أحد الفنانين يرسم صورة الموناليزا، ويضع لها شاربًا، ما هو إلا تعبير صارخ عن أن الجمال التقليدى، وأن الكلاسيكية المعترف بها، والمثل الأعلى للفن والجمال - لم تعد هى المقاييس التى يجب أن نتقيد بها، بل لابد أن تكون هناك معايير جديدة تسير التطور، وتخلق جمالاً يتفق مع روح العصر، وفلسفته، لا جمالا تقليديا يتقيد بإطار عصر سابق.

وبذلك نسف الدادائيون تقاليد الفن بضربة يد سريعة غير متأنية حينما وقفوا أندادا للفن الأصيل المتجذر فى ذاكرة الإنسانية، وليصبح ذلك الفن فى رأيهم آثارا ورموزا تاريخية أو بتعبير أبسط وثائق تحفظ فى المتاحف لأغراض الدراسة.

السريالية والمذاهب الحديثة الأخرى:

هذا التعبير بصور رمزية متنوعة، كما فى الغناء والألحان تتخذ التشبيهات فى العلاقة بين الرجل والمرأة صورا متعددة بين صراع الحب الذى تحاول كل الظروف

أن تمنعه عن التحقيق فيزداد تأججا. وفي الفن التشكيلي تظهر الرموز المحملة بالمعاني الغريبة من تفاصيل الجسد، وتركز ذلك في الكثير من المخطوطات، ورسوم الجدران والتخطيطات.

ولذلك حينما يطلق الفنان لنفسه العنان، ليبر، فإن إحساساته الغريزية تخرج بطريقة لاشعورية، منعكسة فيما يقوم برسمه، وهو إذا قصد أو لم يقصد الإحساس، قد يتضمن نوعا من الغموض الذي يشير إلى هذه الظاهرة، بطريقة مضمرة وليست صريحة، وقد يستجيب له المشاهد دون إفصاح عن المصدر الذي يحركه.

ومما لا شك فيه أن السرياليين كانوا من أوائل الذين أعطوا الفرصة لتفتق هذا الإحساس، بتأكيده بطريقة مضمرة في الصور. فالأصل في الصورة أن تخرج ولها سمات بعدية أشبه بالمرح الواقعي.

فسنجد عند بيكاسو - مثلا - رموزا قوية للتعبير عن الغريزة، فهو قد بالغ في إظهار أجزاء معينة من الجسد الإنساني، ففي صورة له نجد رأس ثور على جسم إنسان ويجعله يقبض بيده على شمعة منيرة، إنما يرمز إلى قوة الرجل وقدرته الفذة على الإخصاب واستمرار الحياة، كما سنلاحظ في أعمال فيكتور برونز V.Bruner تحت اسم (جنيني) نشاهد فيها نوعا من الخيالات اللاشعورية، التي تشير إلى الغريزة، فاللوحة، مركبة من وجهين بأربعة عيون، وظهر من تلاحم الجسمين ما يعبر عن ذوبان الرجل في المرأة وانتشار الإحساس احتوى الرقبتين واليد التي تمسك المرأة بقوة.. صور رمزية لمعنى حافل بالرموز التي تعبر عن الترابط بين الجنسين المنحدرين من زمن سحيق من آدم وحواء.

لنبدأ بهنرى روسو، الفنان الذي لا نعرف بيقين من أين بدأ بفنه، ولا ندرك عن تفاصيل حياته الكثير، لكن كتابا مثل «العصر الجميل» يعرفنا به أكثر، يقول روسو عن ذاته: إنه لا ينتمى إلى أى تيار مذهبى أو مدرسة بعينها، فقد كان فذا، غريبا، فى لوحاته غرابة أقنع كبار رجال عصره بصداقته، لكن فشل مع نساء كثيرات، ومن بينهن امرأة أحبها تجاوزت الخمسين.

كان حبه لتلك السيدة حبا مراهقا، يتعقبها وهي في طريقها إلى عملها، ويظل يحوم حول بيتها في المساء، التقى بها وعرض عليها الزواج فلم توافق.. فطفق يجمع من أصحابه الشهادات كي يثبت مكانته الفنية وقدراته المتعددة ليقدّمها شفيعا لحبه.

لكن المرأة تؤكد رفضها، وتلاحق صورتها في فترة حبسه، وينكب على ملامح وجهها الذي يخرج من بين أصابعه. وفي مساء أحد الأيام (سنة ١٩١٠م) مضت عربة صغيرة بنعش متواضع تجر ذيلها إلى مقبرة عامة.. وكان الصمت يلف المكان، والخيول الهزيلة المتعبة التي تسحب عربة النعش تتلفت في طريق ضيق.. حيث لم يكن وراءها إلا سبعة أنفار فقط، ويتساءل عابر سبيل من تكون تلك الجنازة.. فيجيب أحدهم إنها جنازة رجل اسمه «روسو»..

مات «روسو» الرسام الذي ملأ اسم سماء الفن بغصة الحب، والحرمان، وبعد وفاته أراد أصدقائه أن يكرموا ذكره فنقش المثال «برانكوري» والمصور «أوريتز» على قبره هذا الرثاء:

فلتنصت إلينا أيها الطبيب روسو

إننا نحريك

لندع أرواحنا تعبر قبرك عند أبواب السماء

فإننا آتون إليك.. بالأقلام والألوان

حتى نشغل بالرسم وقت فراغك الأبدى

وكما صورتنا بالأمس، ستصور الآن وجه النجوم.

قلنا أن الجسد الإنساني كان ولع فنانى عصر النهضة، لكنه فقد أهميته بما يحمله من كل معانى الجمال فى العصر الحديث.. وتكاد تختفى تلك المشاهد حتى ظهر بونار، فأعاد للمرأة صورتها، الجسد الملىء بالركة والعاطفة.. نعم نحن نعرف أن «ديجاز» شاركه الولع والاهتمام بالتعبير عن إظهار الجسد بحالات شتى، ولكن «أجساد» ديجاز المتعريّة لا تربطهن به ألفة أو وشائج من عاطفة.. إنه يبدو وكأنه يلتقط الحركات والملامح خلصة من ثقب الباب، فتبدو المرأة فى حمامها،



وكأنها - كما وصفها النقاد - (حيوانًا يغتسل) أما نساء «بونار» فكائنات رقيقة تربطه بهن ألفة حميمة، إنه يرسم من خلالهن جمالا تشكليا بغناء اللون وهمسه.

كان «بونار» أكثر الفنانين حساسية، ونفاذا إلى جوهر الأشياء وهمسها الدفين. وكانت ثمة مقابلة عجيبة تلك التي وقعت بين بيكاسو وبونار، فهما وجهان متعارضان لفن هذا العصر. بيكاسو الذى «يرسم بدمه» كما كان يقول «ماتيس»، ويمثل جموح الذكاء، والذى قلب معالم الأشياء، بل حطمها، من أجل إقامة فن هو على حد تعبيره «ليس معدا لتزيين المنازل، وإنما هو فن حرب هجومية أحيانا ودفاعية أحيانا أخرى...».

أما بونار فيمثل السلم، ويعكس جاذبية الحياة وشعر الأشياء الصغيرة، واستحواذ الطبيعة، ليسوغ منها النسيج الساحر قصائد أكثر منها لوحات.

وقيل: لم يسلم قطب من أقطاب الفن الحديث من الانحياز لمذهب أو أكثر من هذه المذاهب الجارفة والتنقل بينها... أما نساء «بونار» فيمثلن هيامه بالمرأة وإحساسه بالجمال.

ومن أعمدة الفن الحديث أميديو مودليانى، فنان إيطالى تعلق بالتكعيبين ودرس سيزان، وتأثر بالفن الزنجرى، لكنه اختار أسلوبا خاصا، فقد سعى إلى تبسيط الشكل وكان الخط عنده وسيلة للتعبير... ألوانه شغلت المساحات التى حددتها الخطوط، صوره النسائية فيها الكثير من الحزن، الحزن الذى أضفى على صوره فخامة مصطنعة.

وهنرى ماتيس، واحد آخر من كبار مؤسسى مذاهب الفن الحديث فى القرن العشرين، كان زعيما لمذهب «الوحشية»، هذه المدرسة التى لم تعش طويلا، والتى كان من روادها أندريه دران وموريس دى فلانك وچورج براك وهنرى روسو.

اهتم ماتيس برسم المتعريات بأسلوب أراد فيه أن يحاكى أساليب سيزان وقان جوخ، وقد هوجمت أعماله وانتقدت من قبل الجمهور.

ماتيس، فى رأى محلليه، أستاذ اللون بلا منازع، فإن استخدام اللون الخالص فى لوحاته بلا انقطاع يكشف الخصائص الطرية الكامنة فيه. يقول ماتيس عن نفسه: «أنا أحلم بفن متوازن، خالص وساكن».

موضوعاته المحببة إليه هي النساء كما قلنا، لكنهن بالتحديد، الشابات، إلى جانبهن أحب ماتيس الأزاهير، وخلف الشباب المتدفق بالأثوثة والورد المترع بالماء، تنوع متمائل يكسبنا شعورا بالراحة، وحياة خالية من القلق والعذاب والتوتر، وبرغم أن هذا الفنان لا يرسم الشمس في صورهِ أبدا، فإن فن ماتيس فن «صيف مشرق» تسرى فيه فرح الشمس، وتنبع منه النشوة الوضاءة.

وچورچ براك، مثل آخر، بل ممثل قوى للفن الحديث، نستذكره أيضا، فإن لوحته «المستحلمات» التي يقتفى بها بيكاسو نموذجاً وعلامة... هي المرأة أيضا.

هذا الفنان يتميز بشيء خاص، ربما بمذاق متفرد، إذ جعل الجسم البشري مطواعا يمكن تمديده وملمته، وإعادة تجميعه وفق مشيئته وحسب هواه، لكن هذا لم يكن إلا انعطافاً مؤقتاً، وأسلوبه الدائم لمشاهد المرأة يختصر في لوحته المليئة بالحياة: «حاملات القرايين» التي رسمها في الأعوام (١٩٢٣ - ١٩٢٦م)، ووضع فيها شحنة سيكولوجية، نساء ذوات شفاه ممتلئة، ورقاب متصلبة نوعاً تجعل منهن شقيقات للآلهات الرشيقات المرسومات على المزهريات الإغريقية، وكأنهن يتقمصن روح المرأة الأزلية.



بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٥م):

وحين نأتى إلى ظاهرة عصره، بيكاسو... نتوقف ونتمهل ولكنا نختزل ونختصر، فهو فنان جسّد الفن الحديث، يقول چى. مولر: «إن اسم بيكاسو صار شاهداً على كل ما يتصف بالجرأة والتحدى والإسراف في فن الغرابة، فن العصر الحديث».

عاش بيكاسو مآسى الحرب العالمية الثانية، وشهد دمارها، وكان قد شرع يرسم سلسلة من النساء الجالسات بوجوه مشوهة بوحشية تحمل في ملامحها أقسى صنوف الحزن والعذاب التي ألت بالبشرية في تلك المرحلة من الزمن:



قال ناقدو بيكاسو: «إنه أعظم الفنانين المعاصرين تعبيراً عن الإنسان وكبريائه وأكثرهم إثارة وتعبيراً، فبيكاسو يعكس أحد أقوى النوازع الإنسانية في القرن الحالى، يرينا الجانب المتفوق فى الذات البشرية والقلق الموحى بالتساؤلات المعذبة التى تؤجج الإنسان وهو فى أوج انتصاره.

المرأة فى حياة بيكاسو، شاهد، فهو بالنسبة لنسائه حاكم ومحكوم، هى مصدر شقائه وهى مصدر سعادته، لها وبها ومنها يتشكل الجزء الأعظم من إنتاجه وسيرة حياته.

تزوج بيكاسو أكثر من امرأة، وعاش أكثر من امرأة، كان آخرها حين ولج ثمانينيات عمره، وكانت كل واحدة منهن تشكل موضوعاً حيواً وفنياً يكتشف فيه



لوحة للفنان بيكاسو

جوانب جديدة من ضعف الإنسان وقوته، وكان - كعادته - يصعد من حالاتها الخاصة إلى حالات إنسانية عامة.

إن تنوع خبرته مع المرأة مكنته من أن يعرف حقيقة نفسه، وحقيقة المرأة، وحقيقة الإنسان، فكانت المرأة فى أعماله الفنية - حتى الصور الشخصية لها «البورتريه» - موضوعا عاما أكثر منها حالة خصوصية.

تشكل لوحته «الحياة» أبرز أعمال هذه الفترة، ويظهر فى هذه اللوحة زوجان شابان عاريان واقفان بمواجهة امرأة مرتدية كامل ملابسها، تحمل فى حضنها طفلا صغيرا، وبين الزوجين والمرأة يظهر تخطيطان واحد فوق الآخر، معلقان على الحائط الخلفى للغرفة.

التخطيط العلوى يظهر فيه زوجان أو عاشقان عاريان أحدهما يحتضن الآخر ويلفهما اكتئاب قاتم. وفى التخطيط الأسفل تظهر فتاة عارية جالسة على الأرض بتكوينة جنينية وهى فى حالة غم شديد. أشخاص نحيلة مكتئبة تبدو وكأنها تعاني من مرض السواد «الميلانخوليا» أشخاص منغلقة على ذاتها تؤثر فيها العزلة والألم.

لوحة أخرى: «امرأة بقبعة سميكة» (١٩٤٢م)، وتبدو فيها امرأة حائرة متأزمة، وكأنها حبيسة أغلال حديدية. لوحة قيل أن بيكاسو صاغها متأثرا بقصة يوسف وحلم صاحبه.

وتعد لوحة «الحلم The Dream» واحدة من أهم وأروع وأجمل لوحاته، ذلك برأى مؤرخيه، ترينا امرأة شابة نائمة على كرسى ممتلئة جمالا جسديا سحريا غريزيا.

وفى تركيب يوحد بين الإنسان والطبيعة، نفذ بيكاسو لوحته Dried الموجودة الآن فى «الأميتاج» فى لينينجراد، وفى هذه اللوحة التى تمثل امرأة بلا ثياب بين الأشجار. تقودنا هذه اللوحة إلى القول: إن بيكاسو تعامل مع الأشجار والطبيعة عموما، وبالطريقة نفسها التى تعامل بها مع جسد المرأة.

وعلى أية حال فالمرأة والقلق صنوان.. قاسمان مشتركان.. ركنان فى لوحات هذا الفنان السهل الصعب، البسيط المعقد.

وعلى كل حال: فإن القلق والتأزمات النفسية والاضطرابات السلوكية كانت «قاعدة» وليست استثناء في شخصيات أكثر مبدعى عصر بيكاسو، السنوات التي تلت الحرب العالمية الأولى، وكان بيكاسو يمثل «القاعدة» وليس الاستثناء.

سلفادور دالي:



أما عن سلفادور دالي، فيظهر أن «ذكريات الطفولة»، تلك التي كانت مدار تحليلات فرويد، والتي لها علاقة بالجنس، كانت تشكل موضوعاً رئيسياً في أعمال هذا الفنان.

إن مشكلة رسم الأحلام تصبح أكثر تعقيداً مع سلفادور دالي، فهو الرسام السورريالي الوحيد الذي سلم من ازدراء فرويد، ولوحاته تسجل تحليلاً ذاتياً لحياته. وربما لهذا السبب قال له فرويد مرة: «ليس ما أفتش عنه في صورتك هو الشعور يا سلفادور، بل اللاشعور».

ولقد رسم دالي العديد من قصص وليم تيل William Tell وأظهر المرأة في مواقف غريبة، كما في لوحته «اللذات المضيئة».

وذكريات الطفولة التي لها علاقة بالجنس، تظهر أيضاً في أعمال ماكس أرنست Max Ernst، فقد رسم أرنست في أجمل فترات السورريالية ١٩٢٣ - ١٩٢٤م لوحات سورريالية مثل «امرأة Woman»، و«الشيخ والزهرة Old Man and Flower»، و«الإمبراطور Ubu Lmperator»، حيث يظهر في اللوحة الأولى رجل ذو شارب وهو جالس مع امرأة هزيلة وعارية متكئة على ذراعه، وخلفهما شيء يتطلع بفضول إلى نهاية محددة تشبه الدوامة، ويصبح الأب والدوامة شيئاً واحداً مع خوف وشره جنسى.

وفي صورة لماكس أرنست أسماها «السباح الأعمى» رسمها سنة ١٩٣٤م، تبين التمرکز فيها على ما يشبه العضو التناسلي للمرأة إحاطة بدوائر، وانتشرت هذه الدوائر إلى أن تولد فيها خطوط والخطوط تمثل تيار الماء الذي يرمز إلى الحياة.



من أعمال سلفادور دالي

ويعتبر ماكس بيكمان M. Beckmann صاحب اللوحات الغربية ممثلاً آخر لهذا الاتجاه، وله صورة معروفة بـ Odysseus and Calypos رسمها سنة ١٩٣٤م، وهي تمثل رجلاً وامرأة عاريين فى وضع غريب.

أما مارك چاكال Marc Hagal فيعتبر فنان الحب فى الرسم الحديث، وهو معروف بلوحته Lovers on Horseback.

ورسم إميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦م) حياة مارى المصرية سنة ١٩١٢م، وكان عمله يمثل تصريحاً أخلاقياً، وله لوحات أخرى تمثل المرأة فى حالة تعرى.

ويعتبر مارسيل دوشان (١٨٨٧م) فى لوحته «عارية تنزل السلم»، وهو من أبرز مثقفى الفنانين المحدثين، واتجه إلى التكعيبة.

ولقد اشتهر السير جيرالد كيلي Sir Gerald Kelly بالفن السينمائى المعاصر، واتجه اتجاهها سيريالياً.

وفى مرحلة الخمسينيات والستينيات برز فنانون ذوو قدرة على التعبير الرمزى أمثال چيوكومو مونزا، فقد كان أشهر فنان حديث اشتهرت أعماله بأنها تمثل المواقف الإنسانية. وچاروكس Charoux فى منحوتته الجميلة حب الشباب، فقد عبر عن حالة جديدة من التعبير الفنى للحب، ونكان چونستان D. Johnston فنان النحت الخشبى.

ومع موجة الفن الحديث الذى حمل طابع الغرابة، والذى تأثر بحركات الهييز فى الستينيات ظهرت أعمال كثيرة ورسوم ومنحوتات تعطى العلاقة بين المرأة والرجل مفهوماً أكثر صراحة، وقد تأثرت هذه الحركة بالإفرازات الذهنية التى خلقتها السينما والتلفزيون والصحف والبوسترات ووسائل الإعلام الأخرى.

كما ظهر فن الكارتون (الصور المتحركة) الذى جاء بمواقف جديدة ساخرة فى التعبير عن الحب وفى العلاقات الإنسانية.

وظهر على مدى الستينيات فنانون تزعموا هذه الحركة أو الموجة الفنية السريعة، وكانوا فى أكثرهم شباباً مثل ديفيد هوكنى D. Hockney (١٩٣٧م) والذى ظهرت لوحته Despair سنة ١٩٦٧م.

ومن تألقوا فى هذه الفترة وكتب عنهم النقاد هنرى مور H. Moore، الذى اشتهر بأعماله وتمائيله الصغيرة ومنحوتاته الصغيرة الرشيقة على الصخر والبرونز، وقد عبر هذا الفنان عن العلاقة بين المرأة والرجل فى وضعيات مختلفة مثل منحوتته King and Queen سنة ١٩٥٢م.

ولقد انعكست مواقف الحب والعلاقة بين المرأة والرجل على هذا النوع الجديد من الفن، فأصبحت المرأة جسدا ممزقا، وأصبحت أطراف جسدها رموزا. المرأة هذه المرة صورة رمزية لمعنى جنسى، وعملية التقائها بالرجل عملية توطيد لاشعورية، تحمل ملامح صراع مكبوت.

وعبر ستانلى سبنسر S. Spencer عن اعتقاده الدينى فى عدد من اللوحات تعبر عن مواطنيه وحالتهم الاجتماعية. لقد تزوج مرتين، وترجم حياته بعد وفاته بوقت قصير، وتعتبر لوحاته وحياته سلسلة من حكايات ومغامرات العشق والوله، وعرف بلوحته «الزوج والزوجة Huband and Wife».

أما ديرك جريفز D. Greaves فهو فنان آخر من هذا الطراز، اشتهر بلوحته «العاشقان Lovers»، وقد شرحها الفنانون وكتب عنها النقاد بأنها: «لوحة رائعة للمحبين، لقد عانى جريفز الكثير من أجل أن يعبر عن فكرة الحب التى يعتقد بها».

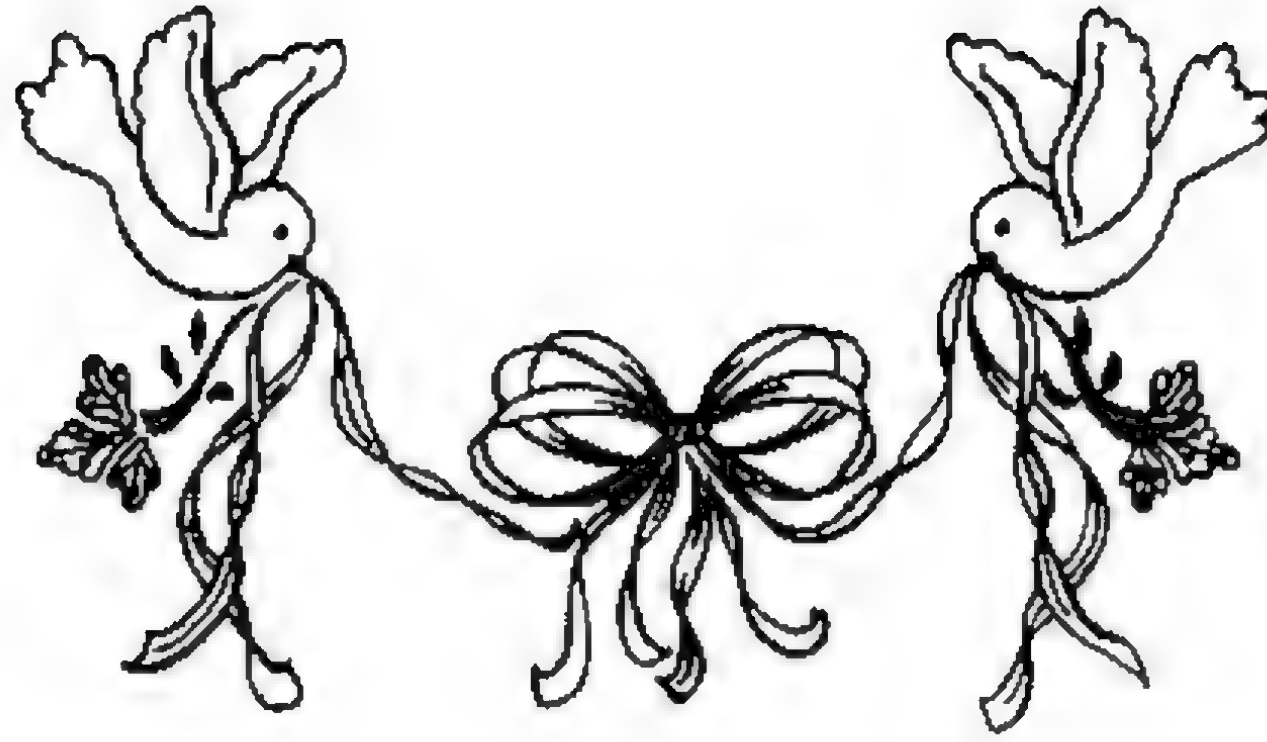
واشتهر آرثر بويد A. Boyd بلوحته غريبة الموضوع «العاشقان المقتولان The Persecuted Lovers»، التى رسمها سنة ١٩٥٨م، وكانت موضوعات الحب التى رسمها هذا الفنان تقترن بالموت، وتعطى رسومه انطبعا بالحزن القاتل.

إن هذا الفيض من الخيالات التى استعارها السرياليون، كان له ارتباط وثيق بالتححرر الفكرى الإنسانى اجتماعيا وسياسيا فى القرن العشرين. إنها مجابهة صريحة للإنسان مع ذاته، مع غرائزه ومشكلاته الفردية وخاصة مشكلاته الجنسية.

إن المعنى الجنسى فى الفن الحديث وفى السريالية على وجه الخصوص، كان يأخذ صورا لا حصر لها من التعبيرات الغريبة، أو التى تبدو غريبة عن المنطق،

وكان بعضها ترجمة لأفكار وآراء نفسية بحتة، ولعل الصورة التي توضحها أعمال هانز بلمار الألماني - مثلا - تحمل دلائل كثيرة للفكر الفرويدي عن الجنس.

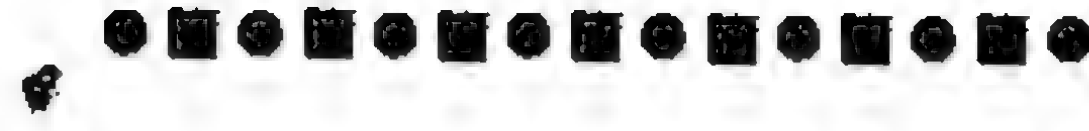
لقد ظهرت أكثر النزعات الفنية الحديثة في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى التي حطمت كثيرا من المعايير الشائعة والأخلاقيات المتداولة في المجتمع، وحيث لم تعد المقاييس الفنية التي أجادتها صنعا الكلاسيكية هي المثل الأعلى للجمال، بل أراد السرياليون والمحدثون أن يقيموا مقاييس جديدة بدلا عنها، تسير التطور، وتخلق جمالا آخر يتفق مع روح العصر، وفلسفته، لا جمالا تقليديا مؤطرا بالزمن السابق.



الفصل التاسع



التشرق



فى الشرق، ثراء الحب، وفى الشرق صنعة الحب، وفى الشرق روح قلقة طموحة، والشرقى نافذ الصبر فى الحب، ويستخدم أدوات عشقه بقوة، ومواقف الحب الشرقى تبدو مختلفة عنها فى الغرب، إنها برأى دنيان خالية إلى حد ما المؤثرات الدون جوانية.

فى الهند كانت التماثيل تؤكد على إنسانية الحب، تلك اللمسات والتشابك فى الأيدى ذات الطابع الحانى هى من القليل وجودها فى منحوتات الفن الغربى (باستثناء أعمال رودان).

والنيبال واحدة من المناطق التى أعادت للفنون الشرقية القديمة اعتبارها (نماذجها فى المتحف البريطانى). يذكرنا بذلك الكاتب الهندى Mulk Raj Anand، ويرى أن المنحوتات ذات المشاهد الجنسية إنما هى برأيه تعكس فلسفة قائمة بذاتها، هى التعبير عن الرغبة، والرغبة شىء لا تنكره الحضارات.

ولقد عبر شعراء السنسكريتية عن الرأى ذاته، وعن تأثر الفنانون. ومن الرسوم التى وصلتنا من شمالى الهند، رسوم تمثل «كرشنا». وفى مناطق البنجاب وجدت مدرسة متكاملة فى الفن تفيض حيوية بمواقف الحب وفى نماذجها منحوتة من الصخر لعاشقين The Lovers، تعود إلى القرن السابع الميلادى، وثمة تمثال عرف باسم M. Thuna يعود تاريخه إلى ما بين القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وهو من الصخر يحمل رمزا جنسيا، ومنحوتات عاجية من النيبال لمواقف الحب ومصورات تمثل بوذا فى حالة عشق.

فى القرن التاسع عشر تظهر مفاهيم وتفسيرات جديدة لمواقف الحب الهندى، جاءت بتأثير من شعراء الهندية والسنسكريتية، وهى تميل إلى الرمزية فى التعبير. وقد تركت هذه الفترة أعمالاً فنية لمغامرات (راما Rama) العاطفية وهو أمير هندى، وتظهر معه أحياناً زوجته ساتا Sita وهى تمثل الحب الزوجى. مواقف حب أخرى فى مصورات المخطوطات، بتأثيرات موسيقية، حيث العناق الحار، وعازفو الآلات الشرقية، وهى تعود إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر.

ولعل الفنان المسلم نصر الدين خير من مثل تلك المواقف العاطفية التى تميل إلى الرومانسية، واحتوت المخطوطات الشرقية بصورة عامة بنماذج جيدة وجذابة تصور حالات العشق والوله بأسلوب يميل إلى الاعتدال فى إظهار جسد المرأة. وهى فى أكثرها ترجمات لقصائد الشعر الغزلية لشعراء الشرق الكبار.

وفى اليابان اشتهرت قصة Genji أو Taus of Genji التى انتقلت إلى أعمال فنية يابانية فى القرن الحادى عشر، وفى القرن الثامن عشر، تبلورت حالات فنية جديدة تمخضت عن ظهور رسوم عاطفية متميزة، بينما ظهرت حالات الحب الرقيق أكثر من غيرها فى الفن اليابانى المتأخر.

وفىما يتصل بالفن الصينى، فإن مواقف الحب المكشوف والمواقف الصريحة تعد قليلة فى الرسوم وبصورة أقل فى المنحوتات، ومع ذلك فقد وصلتنا نماذج متعددة (محفوطة فى اللوفر) و(المتحف البريطانى). إن حكمة الصين تقول بأن على الرجل أن يحترم المرأة حتى فى مواقف اللقاء الجسدى أو العاطفى.

الإسلام والفن:

مشاهد الحب فى الفن العربى الإسلامى

تفوق العرب فى ميدان الفن التشكيلى، كما تفوقوا فى ميادين العلوم والإبداع الأخرى؛ ولذا أنتج العرب شواهد لا تزال خالدة باقية من فنون التصوير والنحت والزخرفية والنسيج والمعادن، وأعمال العاج والخشب، وكانوا رواداً فى

هذه الفنون، لهم شخصيتهم وطابعهم وأسلوبهم الذى أثر فى فنون أوروبا فى عصر نهضتها وفى فنون أوروبا المعاصرة.

إن الفنون التشكيلية العربية، وخاصة فى حقل الرسم قامت على فلسفة خاصة، إذ اتسمت هذه الفنون بالروعة والجلال، من حيث استخداماتها على الخامات المستعملة فيها، أو من خلال طريقة الأداء المتقن، أو من حيث الوظيفة التى يؤدّيها. ورغم أن الإسلام لم يشجع على تصوير الكائنات الحية فإن الفنان المسلم حاول أن يوجه إبداعه نحو تجسيد المكان وإبراز الحرف العربى برسم النبات والخط والزخرفة، لكننا نجد بين ثنايا ذلك كله صوراً تمثل الكائن الحى وبأشكال مختلفة دون أن تخلو تلك الرسوم من مشاهد عاطفية تمثل المرأة والرجل منفردين أو مجتمعين معاً.

ومشاهد العاطفة والحب ظهرت فى فن التصوير الإسلامى، فى مجالات كثيرة الاستعمال، حيث نفّذت على الجص والحجر والخزف والنسيج والفسيفساء وأعمال الخشب والعاج والنحاس وتذخر فروع الفن التطبيقى الإسلامى بنماذج من الصور على التحف. وبذلك خرج الفنان المسلم عن قاعدة رسم الكائنات الحية، بل تعداها، على مرور الزمن، إلى رسم مشاهد الحب واللقاء بين المرأة والرجل. ولكننا نتساءل لماذا دعا الإسلام إلى عدم رسم الكائنات الحية^(١).

كان رسم الكائنات الحية شائعاً فى الوطن العربى قبل الإسلام، وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقاً للظروف المختلفة والسائدة فى ذلك العصر. ولكنه كان يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقى والرومانى، ثم فى عصر النهضة فى أوروبا. وكانت الأقاليم العربية فى فترة نفوذ الفن الإغريقى حرصت على التخلص من هيمنة النزعة الإغريقية والابتعاد عن أساليبها فى تصوير الكائنات الحية^(٢)، وأن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلنى فى آسيا

(١) راجع الآراء القيمة للدكتور صالح الألفى: الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته ومدارسه، دار المعارف بمصر.

(٢) أكد هذا رأى عدد من المستشرقين أمثال: برهير L. Brehier، و. هـ. تراس H. Terrasse، ولامانس Lammans.

الصغرى والشام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان، وعن العناية بتصوير الأجسام.

هذه بعض آراء المستشرقين فى الموضوع، وفى هذا رأى خلاف، غير أننا نود أن نؤكد أن الإسلام حين ظهر وأطل بنوره على العالم كان قد دعى إلى التوحيد والقضاء على عبادة الأصنام وما يتصل بها من عبادات. ومن هذا المنطلق نشأت بذور الكراهية لكل عمل يذكر بالماضى وبالشرك بالله.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، فإن بعض الأحاديث النبوية قد نهت عن ذلك.

قلنا أن تصوير الكائنات الحية، والكائن البشرى بالذات قد أخذ بعد عهود الإسلام الأولى بالتطور نحو توظيفات عديدة وجديدة استمر حتى وصل مرحلة ناضجة فى العصور اللاحقة التى شهدت ظهور مدرسة بغداد فى التصوير والتى برز فيها الواسطى، الرسام العراقى المشهور.

إذن، فقد عرف العرب فى الرسم والتصوير، وعبروا عن مشاعر حبهم وعشقهم للمرأة فى مختلف إبداعاتهم التى أفرغوها فى منتجاتهم الفنية، وأقدمها كان التصوير على الجدران، وللجدران أثر فى وجدان الشعراء العرب، فقد كان ذكرهم للأطلال لا يخلو من ذكر البيوت والحوائط والجدران كقول الشاعر:

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدر وذا الجدارا
وما حبُّ الديار شغفن قلبى ولكن حُبُّ من سكن الديارا

ومن أقدم الصور الجدارية الإسلامية الباقية والتى حملت صوراً تمثل مختلف المشاهد ومنها مشاهد الحب - الصور التى تزين جدران «قصير عمرا» فى بادية الشام الذى أنشئ حوالى عام ٧١٢م.

وزينت جدران المسجد الأموى بدمشق والذى أنشئ عام ٧١٤م بصور الفسيفساء التى تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق وقت إنشاء المسجد. وكشفت الآثار المتبقية من الرسوم الملونة الحائطية من العصر العباسى الأول عن مشاهد



لفرسان ورجال ونساء^(١)، كما عثر فى قصر الجوسق بسامراء على رسوم حائطية، وخاصة فى «بيوت الحریم»، ومنها صور لسيدات يرقصن ويعزفن على الآلات الموسيقية ووجوه نساء يشع من عيونهن الحب مخفوفات بأبيات شعر فى الغزل.

وازدهرت الصور الجدارية فى مصر، وكشف فى حمام جهة (أبو السعود) بالقاهرة عن صور جدارية فيها من مشاهد العاطفة لفتيان وفتيات يلاحظ فيها الاهتمام بإبراز الملابس الزاهية وتحديد تقاطيع الوجوه والتركيز على نظرات العيون. ومثل تلك المشاهد نجدها فى قصور الأندلس.

أما المخطوطات العربية فكان لها النصيب الأوفر فى إبراز مشاهد الحب بأسلوبه العربى المتميز، وإظهارها بجاذبية فائقة من خلال اللون الأصيل المعبر والمشبع بالضوء والنور. وكانت مدرسة بغداد فى التصوير أشهر مدارس فن المخطوطات، إذ تميزت هذه المدرسة بالبساطة فى الرسم، والتكوين الإيقاعى الذى يعتمد على الحساسية فى توزيع العناصر، وما تشتمل عليه من خطوط وكتل لونية وسطوح ومساحات، وتمتاز هذه المدرسة أيضا بإظهار الوجوه بسمات عربية والهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص، وإبراز الزخارف على الملابس الموشاة بأبيات شعر فى الغزل، وتلك النظرات النافذة المعبرة.

ومن أشهر مصورى هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطى، الذى رسم مخطوطا من كتاب مقامات الحريري (عام ١٢٣٧م)^(٢)، وصور هذه المخطوطة الرائعة تعبر عن الحياة الاجتماعية فى العراق، فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتلقى أضواء على شخصيات مختلفة، كما تلقى الضوء على صور المرأة ومشاهد جميلة من الحب والعاطفة.

ومن رسامى المخطوطات المبدعين والذين ركزوا على الوجوه بطريقة تعبيرية

(١) عثر عليها فى قصر الجوسق بسامراء الذى أنشأه الخليفة العباسى المعتصم عام ٨٣١م.

(٢) النسخة الأصلية محفوظة الآن بالمكتبة الوطنية بباريس، به نحو مئة صورة توضح نوادر أبى زيد السروجى كما رواها الحارث بن همام.

مؤثرة للفنان كمال الدين (١٤٥٠م) وفي دار الكتب بالقاهرة مخطوط من كتاب
«بستان سعدى» مؤرخ عام (١٤٨٨م).



لوحة من الفن الإسلامى

ومما يلفت النظر أن رسامي المخطوطات العربية عموماً ركزوا في مشاهد الحب على رسم شخص أو اثنين في وضع متكلف وأنوثة واضحة، بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة، فالعيون كحيلّة واسعة والأهداب طويلة والشفاه حمراء والحدود ملونة.

وإلى جانب المخطوط الإسلامي، ظهرت مشاهد الحب على التتاجات الأخرى المبدعة للفنانين العرب المسلمين، كالفضار والخزف وهى من أهم الحرف التى مارسها الفنان العربى منذ أن توطدت أركان الإسلام فى مختلف البلاد العربية، وظهرت الرسومات التى تصور الحب واللقاء بين المرأة والرجل على الخزفيات المزججة والمكونة فى مختلف العصور.

وكذلك الفسيفساء الذى أجاد صناعة بإبداعات ترمز إلى العلاقة بين المرأة والرجل، وبإظهار الأجسام المتعريّة، تحف بها أوراق الشجر والثمار، وبألوان جميلة زاهية، وخاصة تلك التى عملت فى الحمامات وأحواض السباحة.

وظهرت مشاهد الحب والعاطفة على منتوجات فنية أخرى تمثل المهارة العربية فى الأداء الفنى على الزجاج والبلور (الأباريق والكؤوس والقناني، وعلى نماذج المشكاة المضيئة)، وجرت العادة أن ينقش أو يرسم خلف تلك المشاهد آيات من القرآن الكريم، أو أبيات من الشعر العاطفى، تنمّة وتعميقاً لمشهد العشق نفسه، وهذا ينطبق أيضاً على أعمال العاج والخشب والنحاس والفضة، إذ حفلت التحف المعدنية بمشاهد حب جميلة برزت حتى على أسطح السيوف اللامعة وعلى الأبواب والشبابيك والشمعدانات والأواني والصناديق والمحار والثريات والأطباق والتحف النحاسية المكفّنة بالفضة، وكذلك الأنسجة والبسط والسجاد والمنسوجات الأخرى والأقمشة الفاخرة الموشاة بالزخارف وأبيات الشعر الغزلية الجميلة.

حياة شاملة ٢: آلام الحب

مخطوطة بياض ورياض فى الفاتيكان

ينبثنا الشيخ «أبو زيد» فى المقامة الثامنة والأربعين بأنه لاجئ من مدينة «سروج» التى استولى عليها الصليبيون الفرنسيون سنة ١١٠١م؛ ولذلك فإن موضوعات المنمنمات التى وضعها رسامو المقامات العظام تضم الكثير من الأوضاع التى نجد فيها «أبا زيد» وهو يخوض معركة فى سبيل الوجود. وميدان هذا الكفاح يمثل الهيمنة على الحياة العامة، وهى - كما كانت تقل دوما فى الشرق الأدنى - عالم الرجل فحسب. فالمناظر التى تشاهد فيها النساء قليلة، ولا يلعب العنصر النسائي، بصفة عامة، سوى دور ضئيل فحسب. ففى هذا المنظر الشامل للعالم الخارجى لا يوجد هنا مكان للعلاقات المباشرة بين النساء والرجال. ولهذا السبب فإن علينا أن نتطلع إلى مكان آخر توجد فيه مثل هذه العلاقة.

ومع أن موضوع الحب من الموضوعات الرئيسية فى الأدب العربى، إلا أنه حتى الآن لم تكتشف سوى مخطوطتان مصورتان شهيرتان تعالجان هذا الموضوع.

فالمخطوطة الأولى (وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية بفيينا تحت رقم ٢٥٦١٢ فنون) عبارة عن قطعة صغيرة من الورق تضم سطورا قليلة من كتاب ورسمًا ذا ألوان بسيطة لقبرين نمت إحدى الأشجار فيما بينهما. وهذا قد مكن الأستاذ «رايس» من تشخيص هذه الصفحات بأنها جزء من مخطوطة مزوقة لموضوع أدبى أصيل يتناول قصة الشهيرين من العشاق، ولذلك يعزى «رايس» هذه المخطوطة إلى النصف الأخير من القرن التاسع، أو إلى السنوات الأولى من القرن العاشر، وأنها زوقت فى العالم الذى يقع شرقى البحر الأبيض المتوسط وفى مصر على أكثر احتمال.

أما المخطوطة الثانية التى اكتشفها «ج. ليفى ديلا» فإنها أكثر أهمية من الناحية الفنية وهى محفوظة فى مكتبة «الفاتيكان» (مادة عرب ٣٦٨). ومن سوء الحظ، فإن هذه المخطوطة ممزقة هى الأخرى، فقدت منها صفحات من البداية ومن

النهاية، وحتى الصفحات الباقية منها لم تكن مرتبة ترتيباً صحيحاً. ومع ذلك فإن الصفة الصحيحة للقصة التي تضمها هذه المخطوطة قد غابت عنا، سيما وأنه لم يعثر على نسخة أخرى لها، وإن كان عنوانها وهو «حكاية بياض ورياض» موجود في مخطوطة محفوظة في «إسطنبول» تضم حكايات على غرار قصص «ألف ليلة وليلة».

ولقد وقعت حوادث هذه القصة في شمالي بلاد ما بين النهرين، كما علمنا ذلك من الإشارة إلى نهر «الثرثار الصغير». وبطل القصة «بياض» تاجر يحب الشعر، وهو من مدينة دمشق وكان قد سافر مع والده إلى الخارج. وفي أحد الأيام رآته «رياض» وهي وصيفة لسيدة نبيلة وابنة أحد الحجاب. وكان «بياض» قد رافق هذه السيدة ووصيفاتها وهناك وقع في حب «رياض»، وحدثت بعد ذلك صعوبات كثيرة منها افتراق العاشقين، وحدثت النفرة بين رياض وسيدتها، والخوف من الحجاب، الذي بدا عليه أنه أخذ يتعقب «رياض» بنفسه. ومع ذلك كله كانت تحدث اتصالات خفية بين العاشقين على شكل رسائل أو كتب أو نصيحة توجه إلى العاشقين المعذبين.

والحب الممثل في هذه القصة من النوع الذي وصفه أفلاطون لأول مرة في «مقالته» التي يقول فيها: «إن طريقة متابعة الحبيب تجيز له أن يأتي بأشياء غريبة كثيرة والتي تُستهجن من الناحية الفلسفية بمرارة إن هي حدثت بأي واقع مصلحي؛ فهو قد يتضرع ويتوسل ويبتهل ويقسم، ويكون خادماً للخدم. ويستلقى على حصير عند باب مسكن محبوبته». وقد تطور هذا النوع من السلوك فيما بعد إلى شكل مبالغ فيه في الرواية الإغريقية، ومن ثم نقله الكتاب والشعراء العرب ودعوه بـ (الحب العذري) وذلك بعد أن اشتهر عدد من العشاق من بين أفراد قبيلة «عذرة» إحدى القبائل البدوية في جنوب شبه الجزيرة العربية. وتوجد بعض الأمثلة في قصص ألف ليلة وليلة»، وهي، بلا ريب، من هذا النوع من قصص الحب الذي تناولته مخطوطة فيينا غير الكاملة.

ولقد عبر كل من بياض ورياض أيضاً عن حبهما بطريقة مستساغة، ذلك أنهما كانا يتغنيان بحبهما، ويشعران بأنهما معذبان فيه. . وغالباً ما يتحسران

ويتأوهان ويبدوان نحيفين مريضين شاردين ويغمى عليهما فى كثير من الأحيان فيسقطان على الأرض من دون وعى . وفى الوقت الذى وجدت فيه هذه القصة التى هى من غمط الحب الأفلاطونى فى شرقى البحر الأبيض المتوسط ، بل وحتى إلى أبعد من ذلك باتجاه الشرق ، فإن المخطوطة ذاتها كانت من ديار الإسلام الغربية ، أى من شمالى غربى أفريقيا أو من أسبانيا . وتتضح هذه الحقيقة من شكل الخط ومن بعض التفاصيل الظاهرة فى العماثر ، كالنوافذ المزدوجة .

وقد تعرضت المنمنمتان - مثل بقية المخطوطة - إلى عطب كبير لكن جملة منها حفظت بشكل جيد يكفى لإعطاء نظرة صحيحة عن أسلوبها . ففى أحد المناظر نرى «شمول» ، إحدى الوصيفات العذارى وصديقة رياض ، تسلم رسالة من رياض إلى بياض المرتبك . ويقع هذا اللقاء عند أحد الأنهار خارج المدينة . وعلى مقربة من قصر ذى حديقة مسورة . وفى منظر آخر نشاهد رجلا عجوزا كان قد أرسل لمشاهدة المحب المسكين فيراه قرب النهر ملقى على الأرض فى حالة إغماء بعد أن انتهى من إنشاد أغنية باكية عن حبه . والصورة التى تمثل هذا المنظر لا تظهر القصر بحديقته المسورة فحسب ، بل تظهر أيضا أحد دواليب الماء الكبرى التى يسمونها «ناعورة» ، وهو الطراز الذى استخدم على نطاق واسع وقتا ما فى بلاد ما بين النهرين وفى سوريا وفى أماكن أخرى من الشرق الأدنى والذى لا يزال يشاهد حتى اليوم فى «حماه» على نهر «العاصى» .

أما المنمنمة الثالثة فهى ذات صفة تكشف عن سعادة أكثر . فهنا نجد «بياضا» فى باحة إحدى الحدائق وهو يتغنى بحبه وقد انكب على مداعبة العود ، وهو الأصل العربى للعود الغربى . فهو يجلس قبالة السيدة النبيلة ووصيفاتها ، حيث يقدم كل واحد من الحاضرين أغنيات من مزاج مماثل . وكنتيجة لما كان يقدمه الشاب الدمشقى من أشعار ، فإن ثلاثا من الفتيات كن قد توقفن عن الشراب ليصغين مسحورات إلى غناء شاعر الحب . فى حين استدارت الفتيات الأخريات نحو سيدتهن ليراقبن أحاسيسها .

ولقد نجحت الصور نجاحا باهرا فى إبراز الصفة المؤلمة للقصة ، وأضفت شكلا دراميا على بعض لحظات التوتر فيها ، وبُذِلَ اهتمام أكثر فى إظهار البيئة

المحلية للمناظر المختلفة؛ ذلك أن البيئات كانت فى حالات كثيرة توازى مثيلاتها فى مشاهد «مقامات الحريرى» ولو أن العناصر المعمارية قد وضعت هنا فى الجوانب دوماً وليس فى الخلفية كما هو مألوف بصفة أكثر فى الرسوم الشرقية. ومع ذلك فهناك فرق دقيق هو أن الحدث يجرى فى مكان أكثر أرسقراطية وصفاء فلكى يحب البطل حسب الأسلوب الأصيل فى القصص العربية كان يجب عليه أن يكون منتمياً إلى أسرة ثرية، وفى هذه الحالة وحدها يستطيع أن يدخل قصور النبلاء. ففي هذا المضممار تختلف مخطوطة «بياض» و«رياض» عن أكثر الأوساط الشعبية التى تمثلها رسوم أساتذة «المقامات» العظام. وكذلك فى هذه اللحظات التى لا يضطرب فيها الشخص اضطراباً عميقاً بعواطف الحب فإن كل حدث وكل تعبير يكون قد تم تنظيمه بدقة حسب العرف، وهكذا نجد أن تصرف الأشخاص فى قصة «بياض ورياض» يمثل مناقضة شديدة للحركات الخشنة المتشنجة التى كان يؤديها أشخاص «المقامات» وحتى الأصوات المنبعثة من مجموعتين من الرسوم، أغانى العشاق الحزينة والأصوات الظاهرة فى الخصومات الحادة أو ضوضاء الشارع الصاخبة، كل هذه يبدو عليها وكأنها آتية من عوالم مختلفة.

ليست هناك أية إشارة إلى المكان الذى أنجزت فيه هذه المخطوطة. ترى أهو مراكش أم أسبانيا ذاتها، كما قد يتصور المرء ذلك بالنظر إلى التقدم الفنى الواضح فى المنمنمات؟. تشير المشابهة مع رسوم القرن الثالث عشر فى شرقى البحر الأبيض المتوسط إلى تاريخ مماثل. وإذن فليس علينا سوى أن نقارن بين الأشجار لنثبت مثل هذه العلاقة، أو نأخذ بنظر الاعتبار العيون المحدقة الخالية من البؤبؤ، والتى نجد لها نظائر وثيقة الصلة بمخطوطة «المقامات» المؤرخة سنة ١٢٢٢م الموجودة فى المكتبة الوطنية فى باريس؛ ذلك أن صيغة الصورة التى يظهر بها «بياض» وهو يعزف على العود أمام جماعة من السيدات، تماثل تماماً تلك التى نشاهد فيها «صولون» وهو يخاطب تلامذته فى مخطوطة «المبشر بن فاتك». ولكن الأشخاص هنا قد تغيروا بشكل مناسب، وأضيفت شخصية مميزة أخرى هى شخصية السيدة النبيلة فى الجهة اليسرى. وأكثر من هذا فإن التصوير الذى استعملت به العمارة فى جهة واحدة من المنظر الرئيس، هو على الأقل أحد المظاهر التى وجدت فى مخطوطة «المواعظ» السريانية المؤرخة سنة ١٢٢٠م، التى

جاءت من منطقة «الموصل»، فحتى العنصر الذى يتمثل فى الشخص الذى يحتضن أحد الأعمدة، والذى عرفناه من مخطوطة «المقامات» الموجودة فى لينجراد، موجود فى منمنمة فيها «رياض»، كما هو الحال، بالنسبة إلى السلم المفتوح). فهذه الشواهد كلها تؤيد بأن تاريخ المخطوطة لا يعود إلى القرن الثالث عشر فحسب بل تشير إلى أن المصور فى تناوله هذا الموضوع الشرقى فى الغرب، إنما كان يعتقد بكثرة على التقاليد الشرقية التى أضفى عليها لونا محليا عن طريق إدخال صفات غريبة عليها.

ومع ذلك فإن قصة «رياض» و«رياض» لم تكن المخطوطة الوحيدة المزوقة التى وصلتنا من الغرب الإسلامى والتى تتناول مواضيع سائدة فى عالم شرقى البحر الأبيض المتوسط؛ ذلك أن هناك مخطوطة من كتاب ديوسقوريدس تعود إلى القرن الثالث عشر ومحفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس (مادة عرب ٢٨٥٠)، تحتوى تصاوير نباتات جد مماثلة فى صفتها العامة لتلك التى تزين مخطوطات أنجزت فى بغداد أو فى شمالى بلاد ما بين النهرين. ولقد تهيأت، بصفة عرضية، إشارة مقتصرة إلى بيئة النباتات، وفى حالة واحدة أضيفت تصاوير الأفاعى، لكن من الناحية الثانية ليست هناك رسوم بشرية أو حيوانية. وأكثر من هذا أهمية هو كتاب «الصوفى» عن «الكواكب الثابتة» الذى أنجز فى مدينة «سبتة» فى مراكش سنة ١٢٢٤م، وهى المخطوطة الإسلامية الوحيدة التى عثر عليها والتى تضم معلومات عن محل نسخها وتاريخها (مكتبة الفاتيكان، روس ١٠٣٣). وتساویر هذه المخطوطة مستندة على الصيغة التصويرية التقليدية لنصوص هذا الكتاب الشهير لكن مع بعض التغيرات الأكيدة. فمثلا نرى صورة برج «هرقل» لا تزال تبرزه فى شكل «راقص» لكنه فقد السيف الأحذب الذى يشبه «المنجل» الذى كان يحمله فى مخطوطة سنة ١٠٠٩م المحفوظة فى مكتبة «بودليان» (مارش ١٤٤). وكذلك فإن هرقل قد تحول من شاب إلى رجل كامل النضج، ملتج، لا يشبه الأشكال الأخرى لأنه لم يعد يرتدى العمامة.

والطريقة التخطيطية التقليدية فى مخطوطات «الصوفى» الشرقية ما زالت واضحة على الأقل فى الوجه الذى رسم بدقة. لكننا نرى هرقل الآن وقد ألبس

رداء ذا خطوط حمراء وزرقاء يظهر منها أيضا تمثل التحوير الذى أصاب أشكال طيات الملابس، ومن سوء الطالع فنحن لا نستطيع الآن أن نذكر إلى أى مدى يمثل هذا الرسم الصفة الغربية العامة، ولا نستطيع أن نعرف من المادة المضيفة المتوافرة لدينا، ما إذا كان هناك فرق واضح بين الأمثلة المغربية والأسبانية. ومع ذلك فإن رسوم «الصوفى» تشير إلى أشكال متنوعة من التعبيرات الفنية التى كانت قد استخدمت فى الغرب الإسلامى، خلال القرن الثالث عشر؛ ذلك لأن الاختلافات فى الأسلوب واضحة جدا بين تصاوير هذه المخطوطة وتصاوير مخطوطة قصة «بياض ورياض».

وكذلك كانت أسبانيا هى البلد الإسلامى الوحيد الذى بقيت فيه رسوم جدارية من أواخر العصور الوسطى ومع ذلك فحتى فى مثل هذه الحالة نجد أن الحجم الصغير للأشخاص فى الأشرطة المتوازية (إذ لا يزيد ارتفاع صور الفرسان عن عشرين سنتيمتر)، تشير إلى وجود علاقة محتملة مع المنمنمات، فقد وجدت هذه الرسوم الآدمية على جدران رواق بيت مهدم يدعى الآن باسم «برج دمشق» فى قصر «الحمراء» بغرناطة. واعتمادا على ما أورده «ليوبولد توريز بلباس» فإن هذه الدار يجب أن تنسب إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر. وعلى الرغم من أنها فى حالة غير جيدة فإن مواضيع كثيرة مختلفة قد رسمت فى أكثر من اثنى عشر لونا ويمكن تمييز الذهب فيما بين هذه الألوان. وهذه الرسوم هى: فرسان، ومناظر محلية من المسلمين من كلا الجنسين وقد تجمعوا استعدادا للاحتفال بالعيد، وصيادون يطاردون مختلف الحيوانات من بينها الأسود وغول وجند راكبون عائدون إلى أحد المعسكرات، وقافلة فيها نساء وأسرى مقيدون وجمال أيضا، وبغال محملة، وأغنام، ولما كانت هذه المواضيع متنوعة بالشكل الذى هى عليه فإنها لم تظهر سوى حركة قليلة، ولم يبد فيها أى اهتمام بالعمق؛ ذلك لأن كل صورة أو منظر قد وضع إلى جانب الآخر بشكل إضافى على خلفية غير مزخرفة.

المصادر والمراجع

○○○○○○○○

أولا - المصادر الحديثة والمترجمة:

- (١) إبراهيم البعلبكي: تاريخ الفن. بيروت، ١٩٩٥ م.
- (٢) أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن؛ ترجمة رمزي عبده جرجيس، القاهرة، ١٩٦٨ م.
- (٣) توماس مونرو: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبو درة. القاهرة، ١٩٧٢ م.
- (٤) د. ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري. القاهرة.
- (٥) د. ثروت عكاشة: الفن والاستشراق. بيروت، ١٩٨٣ م.
- (٦) د. ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. القاهرة، ١٩٩٢ م.
- (٧) د. ثروت عكاشة: (ترجمة عن آرس أماتوريا)، فن الهوى. القاهرة، ١٩٩٢ م.
- (٨) دني هويسمان: علم الجمال؛ (ترجمة ظافر الحسن). بيروت، ١٩٨٠ م.
- (٩) شارل لالو: مبادئ علم الجمال؛ (ترجمة مصطفى ماهر). القاهرة، ١٩٥٩ م.
- (١٠) د. زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي. بيروت، ١٩٨٥ م.
- (١١) د. عادل الألوسي: فلسفة الجمال عند العرب. وجهات نظر، العدد ١٠، القاهرة، ٢٠٠٠ م.

- (١٢) د. عادل الألوسى: الحب عند العرب، بيروت، ١٩٩٩م.
- (١٣) د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، بيروت، ١٩٩٥م.
- (١٤) مكسيم رودنسون: الصورة الغربية والدراسات الإسلامية. عالم المعرفة، ١٩٨٨م.
- (١٥) د. محسن محمد عطية: آفاق جديدة للفن، القاهرة، ١٩٥٩م.
- (١٦) د. محمود البسيونى: الفن فى القرن العشرين، القاهرة، ١٩٨٣م.
- (١٧) د. محمود البسيونى: الفن الحديث، رجاله ومدارسه، القاهرة، ١٩٦٥م.
- (١٨) سلسلة الفن العالمى: دار أخبار اليوم، القاهرة، تشتمل على أعمال وسيرة حياة دافنشى، ومايكل أنجلو، وروبنز، ورمبرانت، وبيكاسو.

ثانيا - مصادر التراث:

- (١) ابن حزم الأندلسى: طوق الحمامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- (٢) ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب، (تحقيق ريتز)، بيروت، ١٩٥٩م.
- (٣) ابن سينا: أحوال النفس، القاهرة، ١٩٥٢م.
- (٤) الجاحظ: رسالة العشق والنساء. شتوتجارت، ١٩٣١م.
- (٥) الغزالى: إحياء علوم الدين، مصر، ١٩٣٠م.
- (٦) الوشاء: الموشى، بيروت، ١٩٦٥م.

ثالثا - مصادر مضافة:

- (١) د. أميرة حلمى مطر: الفلسفة عند اليونان، القاهرة، ١٩٦٥م.
- (٢) د. جواد على: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد، ١٩٥٦م.
- (٣) درينى خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق، القاهرة، ١٩٨٦م.
- (٤) ديورانت: قصة الحضارة، (ترجمة محمد بدران)، القاهرة، ١٩٥٠م.

رابعاً - مصادر أجنبية:

- (1) Ar Education west ti Middle East, Cairo, 1984.
- (2) Arnason, H.: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, London. 1977.
- (3) Bailey, G.: Greek Atomist and Epicurus. Oxford, 1928.
- (4) Basham, A. L.: The Wonder that of Love in China. London, 1969.
- (5) Beurdely, M. (ed.): The Clouds and the Art of Love in China. London, 1965.
- (6) Birch, C. (ed.): Anthology of Chinese Letrature. New York, 1965.
- (7) Brinton, C.: History of Westorn Morals. New York, 1959.
- (8) Bugental, J. F.: Challenges of Humanistic Psychology. New York, 1967.
- (9) Coan, R. W.: The Optimal Personality. New York, 1968.
- (10) Coon, C. S.: The History of Man. From the First Huma to Primitive Culture and Beyond. New York., 1954.
- (11) Courthion, Pirre: The Library of Great Painters. Paris. 1970.
- (12) Darlington C. D.: The Evolution of Man and Society. London, 1969.
- (13) Encyclopedia of Islam, 1st. edition 1972.



- (14) Encyclopedia of Religion and Ethics, Vol. VIII. London, 1980.
- (15) Ellis, A. (ed.): The Encyclopedia of Sexual Behaviour. New York, 1961.
- (16) Flaceliere, R.: Love in Ancient Greece. London, 1962.
- (17) Frankel, V. E.: Man`s Search for Meaning. Boston, 1963.
- (18) Freud: Group Psychology and the Analysis ego. London, 1940.
- (19) Hitti, Philip: History of The Arabs. London, 1940 - 1944.
- (20) Giffen, L.: Theory of Profance Love Among The Arabs. London Press, 1972.
- (21) Larousse Dictionay of Painters. London, 1989.
- (22) Laslett, P.: Family Love and Illicit Love in a Generations, Cambridge, 1977.
- (23) Levy, R.: The Social Structure of Islam. Cambridge, 1963.
- (24) Marshack, A.: The Roots of Civilization; The Congnitive Beginnings of Man`s First Art, Symbol and Notation. London, 1927.
- (25) Maslow A. H.: Toward a Psychology of Being. New York, 1968.
- (26) Nicholson, R. A.: Studies in Islamic Mysticism. London, 1914.
- (27) Offner: A Critical and Historical Corpus of Feorentine Painting, 1962 - 1969.
- (28) Toylor, A. E.: Plato, the Man and his Work. London, 1952.



٢٠٠١ / ٨١٣٢	رقم الإيداع
977 - 10 - 1452 - 5	I. S. B. N الترقيم الدولي

دار الفكر العربى

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر والتوزيع

تأسست ١٣٦٥ هـ - ١٩٤٦ م

مؤسسها : محمد محمود الخضرى

الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة
وإدارة التسويق ت : ٢٧٥٢٩٨٤ - ٢٧٥٢٧٩٤ فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥
www.darelfikrelarabi.com
INFO@barelfikrelarabi.com

الإدارة المالية : ١١ ش جواد حبنى - القاهرة
ص. ب : ١٣٠ - الرمز البردى ١١٥١١
فاكس : ٣٩١٧٧٢٣ (٠٠٢٠٢)
ت : ٣٩٢٥٥٢٣ - ٣٩٢٠٩٥٦

نشاط
المؤسسة
١ - طبع ونشر وتوزيع جميع الكتب العربية فى شتى مجالات
المعرفة والعلوم
٢ - استيراد وتصدير الكتب من وإلى جميع الدول العربية
والأجنبية.

تطلب جميع منشوراتنا من فروعنا بجمهورية مصر العربية :

فرع مدينة نصر : ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة .
ت : ٢٧٥٢٧٩٤ - ٢٧٥٢٩٨٤ فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥ .
فرع جواد حبنى : ٦ أ شارع جواد حبنى - القاهرة .
ت : ٣٩٣٠١٦٧ .
فرع الدقى : ٢٧ شارع عبد العظيم راشد المتفرع من شارع محمد شاهين
- العجوزة . ت ٣٣٥٧٤٩٨ .

وكذلك تطلب جميع منشوراتنا من وكيلنا الوحيد بالكويت والجزائر

مؤسسة دار الكتاب الحديث